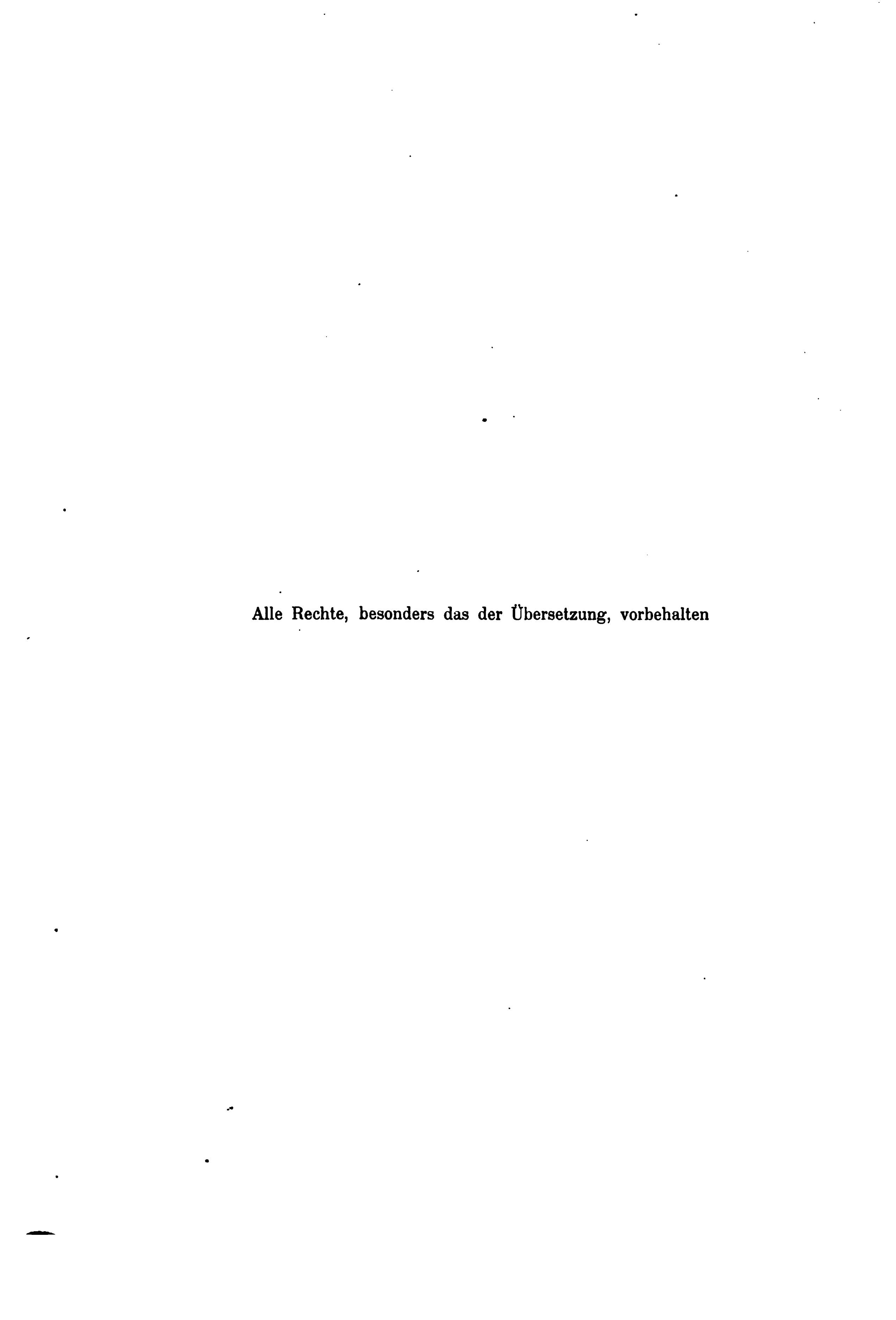




Die

Kunst des Mittelalters





Her Göli von Ehenhein. .Lix.

Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197b (nach Oechelhäuser, Tf. 12)

XIV. Jahrh.

Her Gœli von Ehenhein. .Lx.

Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197b (nach Oechelhäuser, Tf. 12)
XIV Jahrh.



GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Dreizehnte Auflage
vollständig neu bearbeitet
von

Professor Dr. Max Semrau
Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

STUTTGART
PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)
1905

DIE
KUNST DES MITTELALTERS

VON

WILHELM LÜBKE

Vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau
Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

Mit 5 farbigen Tafeln und 452 Abbildungen im Text

STUTTGART
PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)
1905

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

Inhalt

ERSTES KAPITEL

Die altchristliche Kunst

1. Ursprung und Bedeutung

Mitten im Schoße der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christentum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam, aber unwiderstehlich in die Gemüter der Menschen und schafft im stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der siegesgewiß hervortritt, sobald die morsche Schale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemütern zu wirken beginnt, der vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewißheit der Errettung und Erlösung gibt und im allgemeinen Ruin die immer größer werdende Schar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermutigt, so treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen, ihren Empfindungen einen künstlerischen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepräge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewißheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Toten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Kaiser Konstantin (306—37) durch seinen öffentlichen Übertritt das Christentum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfnis der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Da aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so mußte auch das Streben nach äußerer Darstellung der neuen Gottesidee fürs erste mit den Formen vorlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen, weltbewegenden Gedanken des Christentums hüllten. Der neue Wein wurde in alte Fässer gefüllt, bis er schließlich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäß ergoß. Verstehen wir aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit recht, so müssen wir sagen, daß auch nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Zeit aus Notdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden sollten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt als gesunden Keim bei, woraus sich groß und herrlich der Bau einer christlichen Kunst entfalten sollte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst.[1]) Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christentums, ihren Abschluß bezeichnet das Auftreten des Islam im Osten, der Beginn selbständiger Kunstbestrebungen im Abendlande. Ihr Schauplatz bleibt zunächst der um das Mittelmeer geschlossene Kreis der antiken Kunstwelt; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker zerstörend und auflösend in diesen Kreis ein. Damit wird der Übergangsepoche der altchristlichen Kunst ein definitives Ziel gesetzt und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnet, die der nationalen Kunstweisen.

2. Die altchristliche Architektur[2])

A. Monumente von Rom

Nichts gibt eine so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen, als die Anlage der Katakomben, aus denen wir die Kunst der ersten drei christlichen Jahrhunderte fast ausschließlich kennen lernen.[3]) Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet die ausgedehnten unterirdischen Begräbnisstätten der ältesten Christengemeinden, wie sie sich besonders zu Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung vorfinden. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Altertum üblich gewesen; in Ägypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Toten, um sie möglichst sicher zu betten, ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde, und an allen Orten uralter Kultur trifft man ausgedehnte unterirdische Nekropolen an. Auch gemeinsame Grabstätten, oft von großer Ausdehnung (Columbaria), kamen bei den Römern schon vor. Meist sind es nur Sklaven und Freigelassene, welche hier bestattet wurden; die Gräber der Wohlhabenden aber zeigen in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden römischen Kunst eigen zu sein pflegen.

Die Christen schlossen sich in der Anlage unterirdischer gemeinschaftlicher Gräberfelder also zunächst an die römische Sitte an, wie sie namentlich für die ärmeren Klassen der Bevölkerung, aus denen die jungen Gemeinden hauptsächlich ihre Anhänger gewannen, seit langem in Übung war. Daß daneben auch das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit im Tode wie im Leben, gerade im Gegen-

---

[1]) Vgl. *F. X. Kraus*, Geschichte der christl. Kunst. Freiburg i. B., I 1896, II 1, 1897. — *Derselbe*, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg i. B., I 1882, II 1886. — *V. Schultze*, Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895. — *Smith* and *Cheetham*, Dictionary of Christian antiquities. London 1876—80.

[2]) *H. Holtzinger*, Die altchristl. Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889. — Die altchristliche und byzantinische Baukunst. (Handbuch der Architektur I. Teil, 3. Band, 2. Aufl.) Stuttgart 1899. — *R. Borrmann* und *J. Neuwirth*, Geschichte der Baukunst. II. Mittelalter. Leipzig 1904.

[3]) Die neuere Katakombenforschung gründet sich hauptsächlich auf die Untersuchungen *G. B. de Rossis*, von dessen Hauptwerken genannt sein mögen: Roma sotterranea cristiana. Rom, I 1864, II 1867, III 1877. Inscriptiones christianæ urbis Romæ. Rom, I 1857—61, II 1, 1888. — Danach zusammenfassend *F. X. Kraus*, Roma sotterranea. Die röm. Katakomben. Freiburg, 2. Aufl. 1879. — *Desbassayns de Richemont*, Les nouvelles études sur les catacombes rom. Paris 1870. — *Spencer Northcote* and *Brownlow*, Roma sott. 2. Aufl. London 1879. — Selbständige Forschungen von *Roller*, Les catacombes de Rome. Paris 1881. — *V. Schultze*, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Leipzig 1882. — *M. Armellini*, Gli antichi cimiteri di Roma e d'Italia. Roma 1893.

satz zu dem heidnisch-antiken Partikularismus der Stände, maßgebend war, läßt sich schwerlich in Abrede stellen. Die Absicht einer besonders heimlichen und versteckten Anlage der Gräberfelder aber ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Anfänge der Katakomben wahrscheinlich bis ins erste Jahrhundert n. Chr. zurückgehen, wo an eine eigentliche Verfolgung der Christen noch gar nicht gedacht wurde. In Übung blieb der Brauch bis ins 5. Jahrhundert hinein. Von da ab traten unter dem Einfluß der gänzlich veränderten Verhältnisse oberirdische Anlagen in rasch wachsendem Umfange an Stelle der unterirdischen.

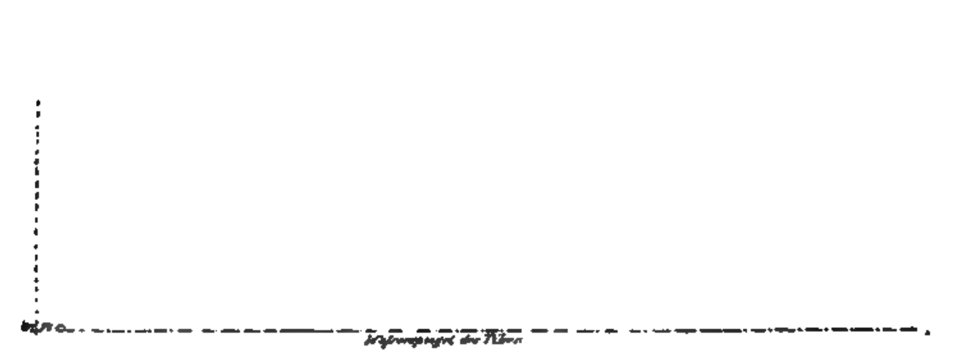


Fig. 1 Durchschnitt eines Teiles der Calixtkatakomben vor Rom

Von größter Bedeutung für die Ausgestaltung der Katakomben wurde seit dem 4. Jahrhundert der Märtyrerkultus, welcher sich im Anschluß an die antike Heroenverehrung rasch entwickelte. Je mehr die Katakomben hinter den unter freiem Himmel angelegten Cömeterien als Begräbnisstätten zurücktraten, desto häufiger wurden sie fortan Stätten der Andacht und Ziel von Wallfahrten und Besuchen, desto eher aber auch Gegenstand von gewaltsamen Eingriffen und Zerstörungen, hervorgerufen durch den frommen Eifer derjenigen, welche in unmittelbarer Nähe der verehrten Gebeine selbst ihre Ruhestätte finden wollten. Die Reliquienverehrung der folgenden Jahrhunderte führte zu neuen Durchwühlungen der

heiligen Stätten, so daß uns die Katakomben heute meist nur in gewaltsam verändertem Zustande erhalten sind.

Die Gräberfelder der Katakomben sind stets außerhalb der Stadt angelegt. Wo das Terrain es erlaubte, wie in Neapel, Syrakus, Kyrene, wurden sie durch direkten Einschnitt in einen Bergabhang oder eine Bodenerhöhung hergestellt. Auf flachem Boden, wie in der römischen Campagna, mußten sie durch Treppenanlagen zugänglich gemacht werden. Sie bestehen im wesentlichen aus einem mehr oder weniger regelmässigen System von Gängen, Galerien und Kammern, das sich oft mehrere Stockwerke tief in den Boden erstreckt (Fig. 1). Treppenanlagen setzten die Gänge (cuniculi) miteinander in Verbindung, enge Schachte (luminaria) führten ihnen Luft und spärliches Licht zu. An die Gänge reihen sich zuweilen kleine Kammern (cubicula), ursprünglich wohl Familiengrabstätten, durch eine Tür abgeschlossen. Die senkrechten Wände der Gänge wie der Kammern enthalten die Grabstätten (loci), entweder einfache rechteckige Aushöhlungen, in ihrer Größe etwa dem Maße des menschlichen Körpers entsprechend (Fig. 2), oder in etwas reicherer Gestaltung als Nischengräber (arcosolia), wobei die Nische eine halbkreisförmige Gestalt erhielt und die Höhlung zur Aufnahme des Leichnams im Boden derselben ausgetieft war (Fig. 3). Der Verschluß des Grabes erfolgte durch eine Steinplatte mit dem Namen des Verstorbenen. Die uralte Sitte der Grabbeigaben blieb, zum Teil auf Erinnerungszeichen des christlichen Lebens (Öl- und Weinfläschchen, Denkmünzen u. a.) übertragen, beibehalten. Wandgräber dieser Art füllten auch die Grabkammern (cubicula). Da sich diese aber vorzugsweise für die Bestattung hervorragender Persönlichkeiten, insbesondere der Märtyrer darboten, so gestaltete sich darin wohl leicht ein Grab zum Mittelpunkt, woran sich dann auch Einrichtungen für den Gottesdienst anschlossen. So tragen einzelne Cubicula — wie z. B. die sog. Papstkrypta in den Calixtkatakomben, die Ruhestätte einer Anzahl von römischen Bischöfen des 3. Jahrhunderts — kapellenartigen Charakter; doch werden sie kaum anderen gottesdienstlichen Zwecken, als der Gedächtnisfeier an den Gräbern der Märtyrer gedient haben.

Fig. 2 Cubiculum in den Calixtkatakomben

Von einer Architektur kann in den Katakomben noch kaum die Rede sein. Die Gänge waren nur eben so hoch und breit, als das Bedürfnis erforderte, in den Tuffstein gehauen; die Cubicula sind meist von quadratischer, bisweilen von polygonaler oder auch runder Grundform, mit flacher oder sanft gewölbter Decke, in bescheidenen Dimensionen von höchstens 10 Quadratmetern Grundfläche. Zuweilen wurde der Eingang in die Katakomben von der Straße her architektonisch reicher ausgestattet, wie bei S. Domitilla. Der Eindruck des Innern war ursprünglich allein durch die malerische Dekoration bestimmt, deren Über-

reste heute das wichtigste Material für unsere Kenntnis der altchristlichen Kunst überhaupt bieten.

Unter den zu Rom aufgedeckten Katakomben sind die wichtigsten die von S. Callisto, S. Pretestata, S. Domitilla, S. Agnese und S. Priscilla. Die Katakomben von S. Callisto (vgl. Fig. 1 u. 2) aus drei zusammenhängenden Systemen bestehend, haben den größten Umfang und enthalten die merkwürdigsten Räumlichkeiten; so außer der erwähnten Papstkrypta auch die sog. Krypta der hl. Cäcilia (Fig. 4), ein jedenfalls lange in besonderer Verehrung gebliebenes Cubiculum, sowie die durch ihre zyklisch-symbolischen Malereien merkwürdigen fünf sog. Sakramentskapellen. Von den außerrömischen Katakomben Italiens sind die von S. Gennaro in Neapel die bedeutendsten [1]); sie zeichnen sich durch die Regelmäßigkeit

Fig. 3 Arcosolium im Cömeterium S. Ciriaca

der Anlage in zwei übereinander laufenden breiten Galerien mit mächtigen Vorsälen aus. Ausgedehnte Katakombenanlagen sind neuerdings auch auf Sizilien entdeckt und untersucht worden. [2])

Eine höhere Stufe der Entwicklung erreichte die altchristliche Kunst, als mit der staatlichen Anerkennung der neuen Lehre sich Veranlassung bot, dem gemeinsamen Bekenntnis des Christentums, der öffentlichen Gottesverehrung einen würdigen Raum zu errichten. Obwohl hier ganz neue Bedürfnisse ihren Ausdruck suchten, so konnte man doch zunächst nicht umhin, von der altbergebrachten Technik, den Konstruktionen, den Bauordnungen der antiken Zeit Gebrauch zu machen. Daß man in einzelnen Fällen sogar in der Folge kein Bedenken trug,

---

[1]) *V. Schultze,* Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.
[2]) *J. Führer,* Forschungen zur Sicilia sotteranea. München 1897 u. a.

heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom das Pantheon und die Kirche S. Maria Egiziaca. Dies waren und blieben jedoch nur Ausnahmen, denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden; von ihm wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines weit ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war. Diesen Anforderungen genügt in vollem Maße die altchristliche Basilika.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, nach welchen Vorbildern der antiken Architektur der Typus der christlichen Basilika ausgebildet worden sei.[1]) Als nächstverwandte Formen bieten sich ja unzweifelhaft die großen Gerichts- und Markthallen dar, welche schon in der römischen Kaiserzeit mit demselben

Fig. 4 Krypta der heiligen Cäcilia in den Calixtkatakomben

Namen (z. B. Basilica Ulpia) bezeichnet wurden. Aber auch auf das Schema des antiken Wohnhauses, namentlich das römische Atrium mit seinen Alae und dem sich nischenartig daran schließenden Tablinum ist hingewiesen worden, ebenso wie auf die „basilicae" genannten Prachtsäle in den Palasten der römischen Großen. Der zeitweise angestellte Versuch, die Form der Basilika aus der Raumbildung der Krypten in den römischen Katakomben abzuleiten, darf als verfehlt erachtet werden. Mit größerem Recht vielleicht ist an die einfachen Betkapellen (cellae cimiteriales) auf dem oberirdischen Terrain der Katakomben als eine der frühesten

[1]) Die umfangreiche Literatur über die „Basilika-Frage" findet sich angeführt in dem für die ganze Geschichte der christlichen Architektur grundlegenden Werke *G. Dehio* und *G. von Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892 ff. (mit Atlas), ferner in den obengenannten Handbüchern von *F. X. Kraus*, *V. Schultze* und *Holtzinger*. Vgl. dazu neuerdings *F. Witting*, Die Anfänge christlicher Architektur. Straßburg 1902.

Stätten des öffentlichen christlichen Gottesdienstes erinnert worden, obwohl die spärlich vorhandenen Überreste derselben kaum für etwas anderes als die Apsis der späteren Basilika Analogien bieten. — Nach so vieler fruchtloser Diskussion scheint es wohl unzweifelhaft, daß mit der Aufstellung einer allgemeinen Theorie sich die „Frage" der christlichen Basilika nicht lösen läßt; und dies schon aus dem Grunde, weil die als normal anerkannte Grundform der Basilika im wesentlichen doch nur für das Gebiet Italiens unbeschränkte Geltung hat. Wie die Basiliken im östlichen Teil des römischen Reiches besondere Eigenheiten des Grundplans — so den Peribolos (Fig. 5) — aus dem griechischen Tempelbau herübernahmen, so haben im Westen namentlich die Ausgrabungen in der Provinz Afrika Basilikalanlagen aufgedeckt, welche in wesentlichen Grundzügen — wie dem Fehlen einer halbrunden Apsis — von dem italischen Schema abweichen. So hat jedes Land seinen besonderen Traditionen und Bedürfnissen gemäß das neue christliche Gotteshaus gebaut. Was die mannigfach unterschiedenen Formen trotzdem in den entscheidenden Punkten gemeinsam enthalten, das läßt sich leicht aus den überall gleichen Erfordernissen des christlichen Gottesdienstes und Kultus heraus verstehen und erklären. Diesen Anforderungen entsprechend aus den vorhandenen Raumformen ein neues architektonisches Ganzes geschaffen zu haben, das auf Jahrhunderte hinaus als die eigentliche Grundform des christlichen Gotteshauses in Übung und Ansehen blieb — das ist die größte, weil die einzige ganz selbständige Tat der altchristlichen Kunst.

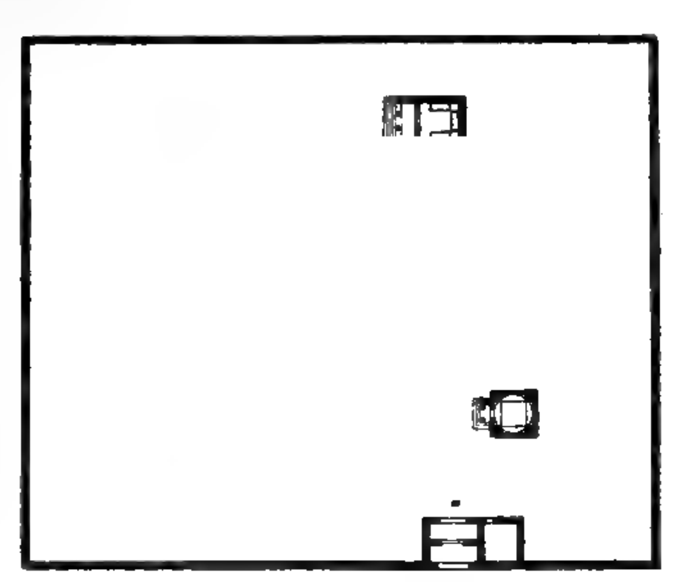


Fig. 5 Basilika mit Peribolos in Ruweha

Das wesentlichste Moment für die Gestaltung der Basilika wird also immer bleiben, daß sie dem Gottesdienst der christlichen Gemeinde diente und somit einer zahlreichen Menge von Gläubigen die Möglichkeit geben sollte, innerhalb eines bedeckten Raumes alle zugleich die Zeremonien des Altardienstes zu beobachten und das Wort des Vorlesers oder Predigers zu vernehmen. Die Basilika steht deshalb in scharfem Gegensatz zu allen gottesdienstlichen Gebäuden des Altertums, welche stets nur die Behausung des Gottes darstellen, zu der ausschließlich die Priesterschaft Zutritt hat. Entsprechend der schon in konstantinischer Zeit herausgebildeten hierarchischen Verfassung der Gemeinden zerfällt aber auch die christliche Basilika in drei sich deutlich sondernde Teile, welche — und dies ist das für die architektonische Gestaltung Ausschlaggebende — sich in einer Längsrichtung hintereinander ordnen. Zum vollständigen Grundplan (Fig. 6) gehört zunächst der Vorhof (Atrium), ein von Hallengängen umgebener Platz, bei größeren Anlagen mit einem Torbau nach der Straße hin ausgestattet. In

seiner Mitte liegt gewöhnlich ein Brunnen (Kantharus). Die an die Vorderseite der Kirche selbst sich anlehnende Halle ist als Vorhalle derselben ausgebildet. Die Räume des Atriums bildeten den Aufenthaltsort für die nicht vollberechtigten Gemeindeglieder, wie die Katechumenen und die Büßenden; hier fanden auch die Taufen statt. Die eigentliche Kirche, das Gemeindehaus, ist ein langgestreckter Bau, durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt, von denen das mittlere höher und breiter als die Seitenschiffe ist. Bei größeren Anlagen (Fig. 6) findet eine Fünfteilung statt. Die Überhöhung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe ermöglicht die ausgiebige Beleuchtung des ersteren durch Fenster in den über die Dächer der Seitenschiffe emporsteigenden Obermauern (Fig. 7 u. 10). Hierin lag der für die Raumgestaltung des Inneren eigentlich fruchtbare Gedanke, der allerdings auch in der antiken Baukunst (Säulensäle der Ägypter, Bauten der hellenistischen Zeit) bereits auftaucht, aber in der Basilika zuerst mit voller Konsequenz zur Erzielung hoher, luftiger und heller Räume angewendet wurde. Auch die Seitenschiffe sind gewöhnlich durch Fenster in den Umfassungs-

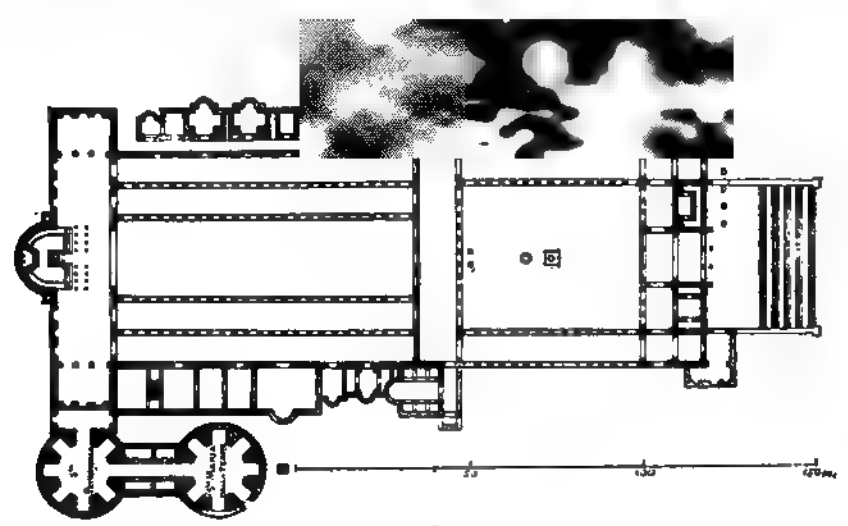


Fig. 6 Plan der alten Petersbasilika in Rom

mauern beleuchtet; zu jedem von ihnen führt, wie zu dem Mittelschiff, von der Vorhalle aus ein besonderes Portal. Die Säulenreihen zwischen den Schiffen sind entweder durch einen fortlaufenden geraden Architrav oder durch Bogen überspannt; die darüber aufsteigende Wand bot bis zu den oberen Fenstern und zwischen diesen Raum für Gemälde oder Mosaikschmuck. Der Dachstuhl aus Balkenwerk war in der älteren Zeit wohl stets nach dem Innern zu durch eine bemalte Felderdecke geschlossen; später blieb zuweilen die Verschalung weg, so daß der Einblick in das Dachgesperre offen lag.

Das Mittelschiff der Basilika hob sich, nicht bloß durch seine Dimensionen, auch durch die Beleuchtungsverhältnisse und seinen Wandschmuck als der Hauptraum heraus und führte Schritt und Blick des Eintretenden unwillkürlich dem Ziel- und Endpunkt der ganzen Anlage zu: dem Priesterhause (Presbyterium, Chor) mit dem Altar. Auf der Grenze zwischen Langhaus und Chor, da, wo das Mittelschiff in einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) abschloß, lag der Altar, gewöhnlich über dem Grabe eines Märtyrers (Confessio) errichtet, auf mehreren Stufen erhöht und mit einem Aufbau (Tabernakel, Ciborium) überdeckt.

Fig. 7 Inneres der Basilika S. Paolo vor Rom

Man darf sich den Altar als Mittelpunkt eines Halbkreises denken, der die Peripherie der Chorapsis ergibt, des nischenförmigen, mit einer Viertelkugel gedeckten Ausbaus, welcher ringsumlaufend die Bänke für die Priester, im Hintergrunde den erhöhten Sitz des Bischofs enthielt. Die Apsis war meist fensterlos, aber an den Wänden und der Wölbung mit Mosaiken oder Malereien geschmückt

Fig. 8 Inneres von S. Clemente in Rom

und bildete in ihrem geheimnisvollen Dämmerlicht einen starken Kontrast zu dem hellbeleuchteten Mittelschiff.

Das Bedürfnis nach Erweiterung des Raumes für die Priesterschaft und die Sänger führte bald dazu, auch den vor der Apsis liegenden Teil des Mittelschiffes mit Schranken zu umschließen und auf diese Weise zum Chor zu ziehen (Fig. 8). Eine mehr organische Lösung aber fand die Frage durch Einschieben eines Quer-

schiffes zwischen Apsis und Langhaus. Dieser Bauteil — zunächst in den römischen Basiliken gebräuchlich — hatte annähernd die Breite des Mittelschiffs und ragte gewöhnlich an den Langseiten etwas über die Umfassungsmauern vor (Fig. 9 und 10). Der Altar rückte dann wohl auch bis an den vorderen Triumphbogen, mit welchem sich das Mittelschiff in das Querschiff öffnete (Fig. 9), so daß der mittlere Teil des letzteren zum Chor gezogen wurde.

Dies sind die wesentlichen Grundzüge für die Entwicklung der abendländischen Basilika; die Form der morgenländischen weist einige Eigenheiten auf, wie die Abteilung einer besonderen Vorhalle (Narthex) und die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen, letztere hauptsächlich für die am Gottesdienst teilnehmenden Frauen bestimmt. — Im Okzident wurde die auch hier übliche Scheidung der Geschlechter meist wohl durch Schranken herbeigeführt, doch finden sich in den ältesten römischen Basiliken gleichfalls einige Emporenanlagen.

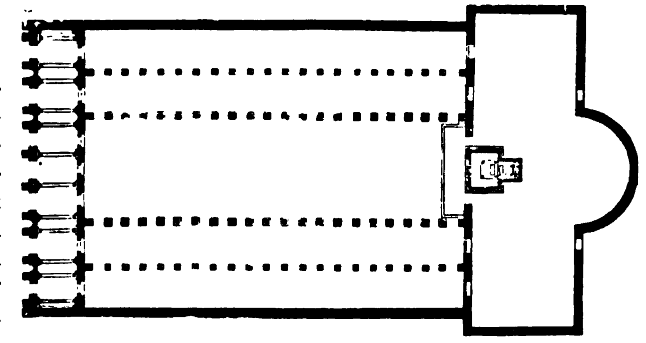


Fig. 9 Grundriss von S. Paolo vor Rom

In der altchristlichen Basilika war ein Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform ebenso den Anforderungen des ritualen Bedürfnisses vollauf zu genügen vermochte, wie er klar und bedeutsam seinen idealen Zweck in großen, monumentalen Zügen ausprägt. Der Eintretende wird sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Mittelpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den Altar scharen und vom hohen Bogen wie von der Wölbung der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten groß und würdevoll ihm entgegenleuchten. Ihrer Anlage nach ist die Basilika unzweifelhaft eine originale Kunstschöpfung des christlichen Geistes; anders aber steht es nun mit der Durchbildung und Ausführung der darin ausgesprochenen Idee im einzelnen.

Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, mußte ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem neuen architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitelle, antike Gebälke mit ihren oft üppig reichen Verzierungen, das sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Je mehr antike Tempel und Prachtgebäude in Verfall und Vergessenheit kamen, desto mehr kostbare Reste erhielt man für die Ausstattung der kirchlichen Neubauten, und man gebrauchte, so gut es gehen mochte, was man aus der unermeßlichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit der antiken Kunstwelt herausreißen konnte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese; denn selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Größe, Material, Schönheit und Arbeit heterogenen Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitelle verlängert; unter den Kapitellen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle erdenklichen Schattierungen korinthischer, kompositer

und ionischer Formen, so daß die antike Architektur chaotisch wieder in ihre Grundelemente aufgelöst erscheint. — Eine charakteristische Erscheinung der altchristlichen Baukunst ist der sog. Kämpfer, ein Steinwürfel mit trapezförmigen Seitenflächen, der zwischen das Kapitell der Säule und den darauf ruhenden Fuß des Bogens eingeschoben wird (vgl. Fig. 16) und wohl den Zweck hat, letzterem eine breitere Auflage zu gewähren.

Daß bei solchem Verfahren jede Spur von den Verhältnissen und strengen logischen Gesetzen der antiken Architektur, von Interkolumnien, Gebälkgliederung und dergleichen verschwinden mußte, versteht sich von selbst. Die Barbaren hätten insofern nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst umgehen können, und barbarisch im Sinne der Griechen und Römer war dies Verfahren denn auch. Der feine Sinn für eine bis in alle Details hinein vollendete Ausführung geht der altchristlichen Architektur vollkommen ab. Das Material der Bauten ist meist Backstein, der ohne Sorgfalt behandelt wird. Die Decke wird in dem wenigst dauerhaften und am leichtesten zu behandelnden Material, in Holz ausgeführt; weder die Steinbalkendecke der griechischen, noch die gewölbte Decke der römischen Baukunst kam jemals zur Anwendung. Die Lösung des Problems einer wirklich monumentalen Deckenkonstruktion für die Basilika blieb einer weit späteren Zeit vorbehalten.

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung der christlichen Ideen zu erkennen, und wenn die plastisch architektonische Gliederung bei eigener Armut nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien, mit welchen man das Innere der Basiliken, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte, bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in großartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald eine selbständig bestimmte Färbung an. Die malerisch-perspektivische Wirkung des Innern, der Kontrast des hellbeleuchteten Altars mit dem Halbdunkel der Apsis macht den künstlerischen Eindruck der altchristlichen Basilika aus.

Ganz dürftig und schmucklos blieb dagegen die Gestaltung des Äußeren. Hier beschränkte man sich auf kräftige Hervorhebung der Grundform: des hoch über den abfallenden Pultdächern der Seitenschiffe aufragenden Mittelschiffes und des kräftig sich dagegen setzenden Querhauses (Fig. 10). Höchstens die Eingangsseite wurde mit Mosaikdarstellungen bedeckt; die Fensteröffnungen treten durch ihre Füllung mit durchbrochenen Marmorplatten als Schmuck hervor. Türme sind erst in verhältnismäßig später Zeit und immer nur freistehend ohne Verbindung mit dem Kirchengebäude aufgeführt worden.

Unter den erhaltenen Basiliken [1]) war an Alter, Großartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste (Fig. 7, 9, 10). Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Großräumigkeit den ersten Platz unter allen Basiliken der Welt ein. Das Langhaus hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittel-

---

[1]) *Gutensohn* und *Knapp*, Denkmale der christl. Religion. Fol. Rom 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, Die Basiliken des christlichen Roms. München 1842. — *Canina*, Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani. Fol. Roma 1846. — *H. Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe 1858 ff.

schiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbogen verbunden, um die Schiffe zu scheiden und die hohe Obermauer des mittleren samt dem Dachstuhl zu tragen. Vor der Apsis ist ein Querschiff von gleicher Breite wie das Mittelschiff eingeschoben, in welchem sich über der Grabplatte des Apostels Paulus der Altar erhebt. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem 14 m weiten Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff und die Wände des Triumphbogens prangten im Glanze großartiger Mosaiken, und auch die übrigen Wände des Innern waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Konstantins Zeit stammte die durch den Neubau von S. Peter im 16. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche (Fig. 6), die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehntes Atrium besaß und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muß.

Fig. 10. Ausseres von S. Paolo vor Rom

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisierte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen

Anlage nach in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich, jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit stammen S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entnommen sind, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisierung ein imposanter Bau mit 15 m breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmutigen Verhältnissen sind die beiden vor den Toren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese (Fig. 11), vom Ende des 5. und dem Anfang des 7. Jahrhunderts, beide durch Anlage eines Emporengeschosses mit oberen Säulenstellungen abweichend und besonders anziehend.

Fig. 11 Inneres von S. Agnes zu Rom

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören S. Prassede und S. Clemente (Fig. 8) an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Konstruktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keimen auch hier aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. S. Clemente (Fig. 8) ist besonders wichtig durch die erhaltene alte Einrichtung des Chors. Vor dem eigentlichen Presbyterium schiebt sich noch ein mit Marmorschranken umschlossener Raum für die niedere Geistlichkeit und die Sänger weit in das Mittelschiff hinein. Zur Seite erheben sich über den Schranken die beiden Ambonen, erhöhte Lesepulte, von

Fig. 12 Durchschnitt von S. Costanza bei Rom

denen aus die beim Gottesdienst gebräuchlichen Abschnitte aus den Evangelien (auf dem Ambo rechts vom Altar) und aus den Episteln (links vom Altar) verlesen wurden.

Neben den Langhausbau der Basilika stellt sich als eine zweite Hauptform der altchristlichen Architektur der Zentralbau[1], d. h. die Anlage des Bauwerks in gleichmäßiger Ausbreitung um einen Mittelpunkt und mit straffer Beziehung aller Teile auf die Vertikalachse. Daraus ergibt sich als vorwiegende Form des Grundrisses der Kreis oder das Polygon, als Form des Daches die Wölbung oder Kuppel. Der ästhetisch schönen und bedeutsamen Wirkung dieser Bauform — für welche die römische Zeit in dem Pantheon ein ewig mustergültiges Beispiel hingestellt hatte — entsprach nicht ihre praktische Bedeutung für den Gottesdienst; es fehlte die Möglichkeit einer organischen Einfügung des Chors und des Altars in das streng gegliederte Schema des Grundrisses. Daher ist die Form des Zentralbaus hauptsächlich für Grab- und Taufkapellen und, wenigstens im Abendlande, nur ausnahmsweise auch für Gemeindekirchen zur Anwendung gelangt. Die verhältnismäßig seltenen Beispiele haben fruchtbare und bedeutungsvolle Baugedanken aus dem Altertum in die christliche Zeit hinübergerettet, welche in der Renaissance zu neuer Schönheit aufleben sollten.

Fig. 13 Inneres des Baptisteriums des Lateran in Rom

Die römischen Zentralbauten gehen meist über die einfachste Form des von einer Kuppel gedeckten Mauerzylinders hinaus, indem sie durch Einstellen eines Säulenkranzes den höher hinaufgeführten Mittelbau von dem Umbau scheiden. Dies ist z. B. der Fall in der Grabkapelle der Tochter Konstantins († 354 n. Chr.), der

[1] *Isabelle*, Les édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique 1855. — *R. Rahn*, Über den Ursprung und die Entwicklung des christl. Zentral- und Kuppelbaus. Leipzig 1866.

jetzigen Kirche S. Costanza bei Rom (Fig. 12). Dieser älteste bedeutende Zentralbau aus christlicher Zeit besteht aus einem von Säulenpaaren getragenen, von einer Kuppel bedeckten höheren Mittelraum, an den sich ein gleichfalls (mit Tonnengewölben) überwölbter Umgang legt. In dem Mauerring des Umbaus sind Nischen ausgespart; das Ganze ist nach der Art der altrömischen Rundtempelchen von einem Portikus (links auf dem Durchschnitt) umgeben. Eine gewölbte Vorhalle (rechts auf dem Durchschnitt) unterbrach den Säulengang und störte einigermaßen die zentrale Tendenz des Ganzen.

Von Taufkapellen besitzt Rom im Baptisterium des Lateran (Fig. 13) ein gleichfalls noch in sehr frühe Zeit (5. Jahrh.) zurückgehendes Beispiel. Auf achteckigem Grundriß errichtet, zeigte das vielfach veränderte Innere ursprünglich einen schlanken, zweigeschossigen Mittelbau auf acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, über denen sich eine zweite, niedrigere Säulenstellung erhob.

Rätselhaft seiner ursprünglichen Anlage und Bestimmung nach ist der bedeutende Rundbau von S. Stefano rotondo in Rom (Fig. 14), angeblich 468 n. Chr. unter Papst Simplicius geweiht. Vielleicht haben wir auch hier einen sepulkralen Bau zu erkennen. Die ursprüngliche Anlage desselben zeigt einen — offenen oder flachgedeckten? — Mittelbau zwischen zwei Umgängen, deren äußerer von radialen Kreuzarmen durchbrochen wird, zwischen die sich, innerhalb einer kreisförmigen Umfassungsmauer, schmale Höfe einfügen.

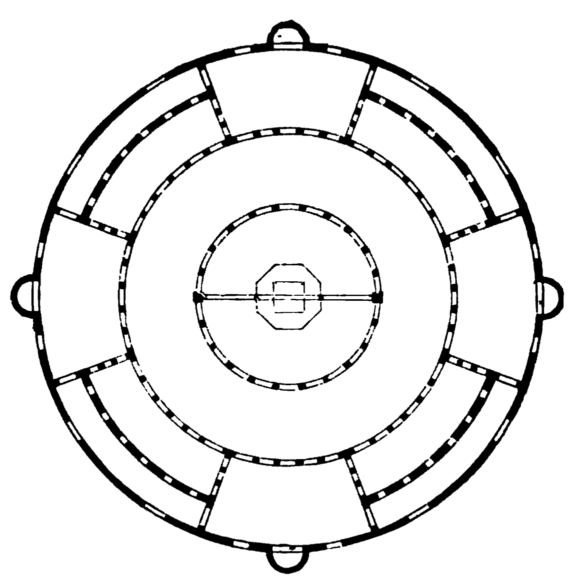


Fig. 14 Grundriss von S. Stefano rotondo in Rom

B. Die Monumente von Ravenna

Die bedeutendste Stadt Italiens nach Rom war zwei Jahrhunderte lang Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben, wurde die Stadt namentlich durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später (489) Theoderich das Reich den Ostgoten unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bautätigkeit mit Eifer fort, und auch seine Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode (526) ähnliche Unternehmungen. Manche vielleicht der nordischen Geistesrichtung angehörige Umgestaltungen bezeichnen die künstlerischen Werke dieser Epoche, obschon sie im wesentlichen der antiken Behandlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung erfährt sodann 540 nach Besiegung der Ostgoten durch den oströmischen Feldherrn Narses das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen (Statthalter) wurde. Von dieser Zeit an neigte sich auch die künstlerische Tätigkeit den Einflüssen der bereits entwickelten byzantinischen Kunst zu.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der großartigen räumlichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Kreuzschiff, gehen

aber zeitig auf eine lebendigere Gliederung der architektonischen Kernform aus und fügen auch früh schon dem Kirchengebäude einen selbständigen Glockenturm bei (Fig. 15). Dieser erhebt sich in einfach zylindrischer Grundform ohne Verjüngung und feinere Gliederung bis zum ziemlich flachen Dache. Dagegen zeigt sich in der Ausbildung der schweren monotonen Obermauer des Mittelschiffes ein entschiedener Fortschritt zum Freieren, organisch Bewegten. Kräftige Mauerpfeiler, mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen verständlichen Nachklang der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung regt sich neben der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der Bildung

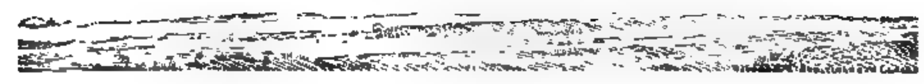


Fig. 15 Aeusseres von S. Apollinare in Classe bei Ravenna

der Kapitelle und des jetzt völlig entwickelten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatzes über den letzteren zum Ausdruck kommt (vgl. Fig. 16).

Unter den erhaltenen Denkmalen[1]) ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravennas) das bedeutendste. Von 534—549 errichtet, ist diese Basilika mit ihrem reichen Mosaikschmuck sowie dem alten Dachstuhl ihres Schiffes eines der besterhaltenen altchristlichen Denkmale. Der Grundriß zeigt die Eigentümlichkeiten der ravennatischen Bauweise: neben den Eingängen vom Atrium her auch solche auf den Langseiten, neben der Hauptapsis zwei Nebenapsiden; die im Inneren halbrunde Apsis ist nach außen polygonal ummantelt. Die vierundzwanzig Säulen aus griechischem Marmor sind auf Postamente

---

[1]) *F. v. Quast,* Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — *R. Rahn,* Ravenna. Leipzig 1869. — *C. Ricci,* Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878. — *Ch. Diehl,* Ravenne. Paris 1886. — *W. Goetz,* Ravenna. Leipzig 1901.

gestellt; die Kapitelle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt. In der Stadt selbst liegt die herrliche, aus der Zeit des großen Theoderich stammende Kirche S. Apollinare nuovo, ursprünglich S. Martino, die Hauptkirche der Arianer, die mit ihren vierundzwanzig Marmorsäulen und dem vollständig erhaltenen Mosaikschmuck des Mittelschiffs zu den edelsten Schöpfungen der altchristlichen Zeit gehört (Fig. 16).

Fig. 16 Mittelschiff in S. Apollinare nuovo in Ravenna

Unter den Grabbauten Ravennas ist der früheste die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazaro e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat kreuzförmige Anlage, die Kreuzarme — deren östlicher länger ist als die übrigen — sind mit Tonnengewölben bedeckt und über ihrem Schnittpunkt erhebt sich eine Kuppel. Hier mag die Absicht, außer dem Sarkophag der Kaiserin noch die ihres Bruders Honorius und ihres Gemahls Constans aufzustellen, die originelle Grundform bedingt haben, welche durch die Hervorhebung der Mitte einem Zentralbau angenähert wird. Reicher

Mosaikschmuck bedeckt die Wandflächen des Inneren. — Das Grabmal Theoderichs, die jetzige S. Maria della Rotonda, steht als eines der originellsten Bauwerke seiner Gattung da (Fig. 17). Ohne Zweifel unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein Zehneck mit zurücktretendem Obergeschoß, das ehemals von einem Arkadenumgang umgeben war, und bedeckt mit einer Kuppelwölbung,

Fig. 17 Grabmal Theodorichs in Ravenna

die bei 11 m Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. Dafür ist auf die analoge Konstruktionsweise nordischer Hünengräber hingewiesen worden; vielleicht darf man auch dem eigenartig primitiven und derben Ornament des Hauptgesimses germanischen Ursprung und Charakter zusprechen. — Der bedeutendste Zentralbau unter den ravennatischen Werken und ohne Zweifel eins der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst ist die um 525 begonnene Kirche S. Vitale (Fig. 18). Schon zur Zeit ihrer Gründung sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Botmäßigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn hier zum erstenmal im Abendlande ein Denkmal byzantinischer Baukunst auftritt. Die Grundform einer zentralen Kuppelanlage (vgl. den Grundriß Fig. 19) erhält darin eine besonders feine, reiche und komplizierte Gliederung. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 15 m Durchmesser, durch kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen. Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in großen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den

Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach der Ostseite öffnet sich der ganze Raum zu dem Einbau eines Chors, der mit einem Kreuzgewölbe überdeckt und von einer Apsis abgeschlossen wird. Über den großen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen geteilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Konstruktion der Architekt zur möglichten Erleichterung der unteren Teile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig ineinandergelegten amphorenartigen Tongefässen, deren spitze Enden und Halsöffnungen ineinander greifen. — Byzantinisch sind auch die Formen der Säulenkapitelle im unteren Geschoß (Fig. 20 und 22), welche zu den steif korinthisierenden der Emporen in charakteristischem Gegensatz stehen. Die plastische Gestaltung antiker Architekturglieder ist hier völlig aufgegeben. Das Kapitell gleicht einem einfachen, nach unten sich verjüngenden Steinwürfel, der auf allen vier Seiten mit flachen, der Textilkunst oder dem Goldschmiedshandwerk entnommenen Ornamenten geschmückt ist. In einzelnen Beispielen (Fig. 20) tritt der Charakter einer Verkleidung des rohen Werkstücks mit durchbrochenem Metallwerk besonders deutlich hervor. — Der Altarseite gegenüber ist eine Eingangshalle mit zwei runden Treppentürmen angebracht, deren schräge Stellung sich aus der Richtung des vorbeiführenden Straßenzuges erklärt. Eine prächtig reiche Ausstattung — in den unteren Teilen farbige Marmorbekleidung, in den

Fig. 18 Inneres von S. Vitale in Ravenna

Fig. 19 Grundriss von S. Vitale

Gewölben feierliche Mosaikbilder — steigert den bedeutenden Eindruck dieser kunstvollen Raumbildung. Der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika tritt hier eine fast verwirrend reiche, raffiniert durchgebildete Grundform gegenüber, deren Ursprung und Weiterentwicklung dem Osten angehört.

Fig. 20 Kapitell aus S. Vitale in Ravenna

C. Monumente im Orient und in Byzanz

Noch ehe in Rom das Christentum seinen Sieg durch die geschilderten großartigen Denkmale feierte, erhoben sich in entlegenen Gebieten des Orients, an den Grenzen der Libyschen und der Syrischen Wüste, zahlreiche Gotteshäuser als friedliche Zeugen der neuen Kultur. Sie tragen fast sämtlich den Typus einfacher Basiliken, in den Details größtenteils das spätrömische Gepräge mit mancherlei bezeichnenden Umgestaltungen. Die afrikanischen Kirchen, noch zahlreich sowohl in Ägypten und Nubien als in den Oasen der Libyschen Wüste, sowie den Küstenländern Algeriens und der Kyrenaika erhalten,[1]) haben in der Regel geringe Dimensionen, dabei nicht selten fünfschiffige Anlage. Die Schiffe werden durch Säulen- oder Pfeilerreihen voneinander getrennt; über den Seitenschiffen finden sich bisweilen Spuren von Emporen; die Apsis, die sich mehrmals an der Westseite wiederholt, tritt meistens nicht nach außen hervor, sondern wird rechtwinklig umschlossen. Zu den frühesten Gebäuden dieser Art gehört die Basilika des Reparatus bei Orléansville, 325 erbaut, fünfschiffig, mit Pfeilern, die Apsis über einer Gruft erhöht. Eine zweite Apsis wurde später als Grabstätte des Bischofs Reparatus hinzugefügt (Fig. 21). Eine fünfschiffige Basilika mit zwei Säulen- und zwei Pfeilerreihen, sowie einer geradlinig ummauerten Apsis ist ebenfalls in Trümmern bei dem heutigen Tefaced (Tipaza) erhalten. In Oberägypten findet sich zu Deir-Abu-Fâneh eine dreischiffige Säulenbasilika mit eingebauter Apsis.

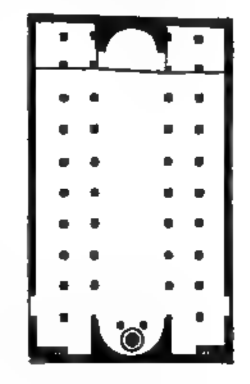


Fig. 21 Grundriss der Basilika zu Orléansville

Umfangreicher sind die christlichen Denkmäler des inneren Syriens, welche den Zeitraum vom 2. bis ins

[1]) *Ch. de Vigneral,* Ruines rom. de l'Algérie. Paris 1868. — *De Sainte-Marie,* La Tunisie chrétienne. Lyon 1878. — *A. Butler*, The ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford 1885. — *W. de Bock,* Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne. Paris 1901.

6. Jahrhundert umfassen.[1]) Sie sondern sich in zwei Gruppen, deren südliche dem heutigen Haurân angehört, während die nördliche sich in dem Gebiete zwischen Aleppo, Antiochien und Apamea ausdehnt. Man findet dort über hundert Ortschaften, mit ganzen Straßen- und Häuserreihen, mit Kirchen, Klöstern, Gräberstätten, mit Villen und Thermen im wesentlichen noch so erhalten, wie sie beim Andringen des Islam im 7. Jahrhundert von ihren Bewohnern verlassen worden sind. Die Bauten im Haurân haben ihre Eigenart dadurch erhalten, daß der völlige Holzmangel zu ausschließlicher Steinkonstruktion zwang. Dies bedingte die Einführung des Pfeilers, der Bogenwölbung und des im allgemeinen schweren und derben Formencharakters. Die frühen Basiliken dieses Bezirks, namentlich eine zu Tafkha (Fig. 23), bilden ihre drei Schiffe durch Pfeiler, von welchen Quergurtbögen zur Aufnahme der aus großen Granitplatten gefügten Decke gespannt sind. Über den Seitenschiffen sind Emporen angebracht

Fig. 22 Kapitell aus S. Vitale in Ravenna

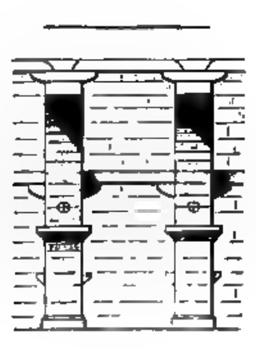


Fig. 23 Querschnitt und System der Basilika zu Tafkha

[1]) *M. de Vogüé,* Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle. Paris 1865 ff.

und dadurch sämtliche Räume zu gleicher Höhe emporgeführt. Die horizontalen Steindecken bilden zugleich das Dach dieses streng und primitiv ganz in Granit errichteten Gebäudes. Eigentümlich ist der Grundrißbildung in Tafkha, die Anlage eines Turmes neben dem linken Seitenschiffe (vgl. Fig. 23). Die Apsis, welche hier die übliche Form hat, fehlt in einer ganz ähnlich gestalteten Anlage zu Chaqqa, die wohl fälschlich auf antiken Ursprung zurückgeführt wird.

Fig. 24 Fassade der Basilika in Turmanin

In der antiochenischen Gruppe tritt schon früh die Säulenbasilika mit Holzbalkendecke, und zwar ausschließlich dreischiffig, ohne Querhaus, mit meist eingezogener, rechtwinklig umschlossener Apsis (wie in Ruweha, Fig. 5) und mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen auf. An der Eingangsseite ist in der Regel eine Vorhalle mit offenem Portikus, bisweilen darüber eine zweite Arkadenstellung angebracht; selbst der Turmbau verbindet sich mehrmals mit der Fassade (Fig 24). Die Gliederungen dieser Gebäude sind noch in klassischer Formensprache durchgeführt, wenngleich dieselbe zusehends sich umgestaltet, im Ornamentalen zu trockenerer Zeichnung und allmählich zu frei barbarisierter Behandlung übergeht. Dies gibt sich besonders in der Bildung der Säulenkapitelle zu erkennen, welche die erstarrten Formen der antiken Ordnungen mit dem christlichen Symbol des Kreuzes verbinden (Fig. 25, 26, 27).

Fig. 25 Kapitell in El Barah

Fig 26 Kapitell in Refadi

Basiliken dieser Art finden sich zu Kherbet-Hâß und El Barah, an beiden Orten mit umfangreichen Klosteranlagen verbunden, zu Kalat-Sema'n und Deir Seta, ferner mit durchaus geradlinigem Chor zu Hâß und zu Behioh, dagegen mit rund oder polygonal vortretender Apsis zu Baquza und Turmanin (Fig. 24), wobei dann eine Gliederung der Nische mit Säulenstellungen vorkommt, die an spätromanische Bauten erinnert (Fig. 28). Vereinzelt tritt auch die Pfeilerbasilika zu Ruweha und Qalb-Luzé auf. Die großartigste Anlage ist aber die Klosterkirche des

hl. Simon Stylites zu Kalat-Sema'n, ein dreischiffiger Säulenbau, in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit gleichlangen Schenkeln, von denen nur der östliche etwas verlängert und mit drei halbkreisförmigen Apsiden geschlossen ist. Den Mittelpunkt des Kreuzes bildet ein gegen 30 m weites Oktogon, wo unter freiem Himmel die Säule des wunderlichen Heiligen stand, mit niedrigen Umgängen und Diagonalapsiden in den Ecken, das Ganze zu einem der großartigsten altchristlichen Denkmale erhebend.

Fig. 27 Kapitell aus Bovillae

Selbst der Wohnhausbau dieser Gegenden trägt infolge des ausschließlich verwendeten Steinmaterials einen monumentalen Charakter. Es finden sich zahlreiche wohlerhaltene, in großen Quadern errichtete Wohngebäude mit wenigen Kammern, die sich mittelst einer tiefen Säulenhalle in zwei Geschossen gegen einen freien Hof öffnen, der das Haus von der Straße sondert. Fig. 29 gibt eine solche Gebäudegruppe aus Djebel-Riha. Endlich gesellen sich ganze Nekropolen von prächtiger Anlage dazu, teils Felsgräber mit antikisierenden Vorhallen oder geschlossenen Fassaden, teils Freigräber, welche oft die orientalische Pyramidenform mit den Elementen klassischen Säulenbaues verbinden, bisweilen auch antike Peripteralanlagen nachahmen oder in einzelnen späteren Beispielen den römischen Kuppelbau über zentralem, meist quadratischem Grundriß emporsteigen lassen. Trotz der eindringenden Verwilderung des Details geben alle diese Bauten noch einen lebendigen Nachklang der einfach edlen antiken Kunst. Ihren Einfluß auf die gleichzeitige byzantinische Architektur und den Zusammenhang mancher Motive mit solchen der mittelalterlichen Baukunst in den entfernten Ländern des Abendlandes haben neuere Forschungen sehr wahrscheinlich gemacht.

Fig. 28 Apsis der Basilika in Qalb-Luzé

Denn was an Architekturresten in Zentralsyrien durch besondere Umstände erhalten geblieben ist, bildet nur einen sehr kleinen und lokal beschränkten Teil der gewaltigen Bautätigkeit, welche ganz Kleinasien und die nach Süden angrenzenden Gebiete noch während des 4. und 5. christlichen Jahrhunderts aufzuweisen hatte. Neuere Expeditionen und Forschungen haben genug davon klargestellt, um unsere Vorstellungen von dem Umfang und dem kunstgeschichtlichen

Wert der vorderasiatischen Architektur in dieser Epoche bedeutend zu erweitern.[1]) Handelt es sich hier doch um das Erbe der monumentalen Baukunst, welche an den großen Kulturzentren Alexandrien, Antiochien, Jerusalem, Ephesos einst gepflegt worden war. Mit hellenistischen Elementen verbanden sich darin uralte orientalische Einflüsse, wie sie auch die griechische Kultur in diesen Ländern niemals ganz zu verdrängen vermocht hatte. Die Kreuzung derselben ergab einen Reichtum an architektonischen Ideen und Fertigkeiten, dem das Abendland in dieser Epoche nichts an die Seite zu stellen hat. Kleinasien und Nordsyrien erscheinen danach als wichtige Schauplätze der kunstgeschichtlichen Entwicklung,

Fig. 29 Gebäudegruppe von Djebel-Riha

von denen aus ein Strom fruchtbarer Anregung sich ununterbrochen nach Westen hin ergossen hat.

Im Einzelnen lassen sich vorläufig vier Haupttypen des kleinasiatischen Kirchenbaus unterscheiden. Die Basilika kommt in einer doppelten Form vor: als Säulenbau mit flacher Holzbalkendecke, Atrium und Narthex, auf offenbar hellenistischer Tradition fußend, und als Pfeilerbau mit Tonnengewölben und einer von turmartigen Aufbauten flankierten, in Arkaden sich öffnenden Fassade, wie in Zentralsyrien. Auch die Anlage von Fenstern in den Seitenschiffen und Apsiden — wie sie dann z. B. in die Basiliken Ravennas übergegangen ist — erscheint hier als typisch und durch das Tonnengewölbe, welches eine zureichende Oberlichtbeleuchtung ausschloß, praktisch erfordert. Beispiele der gewölbten Ba-

[1]) Die Resultate sind zusammengefaßt und verarbeitet in *J. Strzygowskis* epochemachendem Buche: Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. Die tiefeindringenden und weitblickenden Untersuchungen desselben können hier nur in einigen Hauptpunkten skizziert werden.

silika finden sich in Binbirkilisse, Andaval und Tschardagh-Kjöi. Die syrischen und nordafrikanischen Basiliken haben auch Nebenapsiden zu seiten der Hauptapsis; Mischformen zwischen dem hellenistischen und orientalischen Typus finden sich in den Grenzgebieten längs des Tauros. — Ganz orientalisch und aus dem asiatisch-persischen Grabbau herausgewachsen ist der Oktogonalbau, wie er in z. T. großartigen Denkmälern des 4. und 5. Jahrhunderts (Wiranschehr u. a.) auftritt. Und zwar finden sich darunter das ins Kreuz eingeschriebene Oktogon mit Emporen und andere komplizierte Formen, die als Vorläufer selbst für die kunstvollsten Zentralbauten Konstantinopels, Ravennas und Mailands gelten dürfen. — Ein dritter Haupttypus ist die Kuppelbasilika, d. h. die Basilika mit einer Kuppel im Hauptschiff, wofür Kodscha Kalessi in Kilikien und Kasr ibn Wardan in Syrien hervorragende Beispiele liefern. Endlich geht auch die Form der Kreuzkuppelkirche, der als Einheit eine nach allen vier Seiten mittelst Bogen nach Nebenräumen hin sich öffnendes Quadrat zugrunde liegt, ihrem Ursprung nach auf Asien zurück, wie wiederum Bauten in dem wichtigen Binbirkilisse, aber auch in Ephesos und Trapezunt und in letzter Linie die Grundrißbildung kappadokischer Felsenkirchen zu beweisen scheinen. Seine eigentliche Durchbildung aber hat dieser Typus erst in Byzanz gefunden.

Die byzantinische Architektur bedeutet eine neue Phase in der kunstgeschichtlichen Entwicklung; in ihr kommt alles, was der Osten an schöpferischen Ideen auf dem Gebiete der Baukunst hervorgebracht hat, zum monumentalen Ausdruck. Neben Rom war Konstantinopel seit dem vierten Jahrhundert der wichtigste Mittelpunkt der Kunstentwicklung. Wie in den Denkmälern Roms und Italiens sich die auf dem Boden des alten Weltreichs herangebildete antik-christliche Kunst konzentriert, so in Byzanz und dem Osten die Kunst des neuen Weltreichs, die gleich jener die Antike fortsetzt, nur unter anders gearteten Bedingungen und deshalb in neuen und wesentlich selbständigeren Formen. Zwar bezeichnete Konstantin seine neue Hauptstadt gern als Neu-Rom und die Bewohner des Reiches nannten sich Romaier, wie denn auch die gesamte Staatsorganisation, Sprache, Gesetz und Sitte noch auf Jahrhunderte hinaus römisch blieben. Aber Konstantinopel lag doch auf griechischem Boden, dem asiatischen Osten zugewandt. Hellenismus und Orient berührten sich hier mit dem zur Reichsreligion erhobenen Christentum: diese verschiedenartigen Kulturmächte spiegeln sich ab im Bilde der byzantinischen Kunst. In ihrem Kern ist sie die Fortführung der Antike, ja die antike Kunst in ihrem letzten Blütestadium. Aber mitbestimmend wirkten die christliche Kirche — nicht mehr bloß der religiöse Glaube des einzelnen — ferner das Pracht- und Repräsentationsbedürfnis eines glanzvollen Hofes, der ebenso von der Vorstellungsweise orientalischer Despotien, wie von dem strengen Formelzwange des römischen Bureaukratismus beherrscht war. Alle diese Bedingungen ihres Daseins zusammen genommen verliehen der byzantinischen Kunst von allem Anfang an einen dogmatisch-zeremoniellen Charakter, der sie in deutlicher Weise von der naiven Symbolik der altchristlichen Kunst unterscheidet — aber sie führten erst im Laufe einer langen Entwicklung jene greisenhafte Erstarrung herbei, welche eine frühere, historisch nicht begründete Anschauungsweise als das allgemeine Merkmal des byzantinischen Kunstschaffens betrachtete. Darüber, wie im einzelnen diese Entwicklung sich vollzogen habe, gehen die Meinungen noch auseinander. Während nach der Ansicht neuerer Forscher die Gründung Konstantinopels (330) auch die Geburtsstunde der byzantinischen Kunst bedeutet und diese in der Zeit von Theodosius (379—395) bis Justinian (527—565) ihre höchste Blüte erlebt, ist nach der älteren Auffassung diese Blütezeit erst unter und durch Justinian eingetreten, während bis dahin die Kunst im Westen und Osten des Mittelmeeres im ganzen

die gleichen Wege gewandelt sei.[1]) Die endgültige Lösung der Streitfrage läßt sich erst von einer ausgedehnten Erweiterung des der allgemeinen Kenntnis zugänglichen Denkmälervorrats erhoffen, zu welcher verheißungsvolle und wichtige Anfänge gemacht sind.[2])

Nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnis offenbart sich das eigentliche Wesen der byzantinischen Kunst hauptsächlich in Werken der Malerei und der Kleinplastik; während von den zahlreichen Schöpfungen der Architektur und Skulptur, welche die literarische Tradition erwähnt,[3]) verhältnismäßig nur wenige erhalten oder bekannt gemacht sind. Und doch hat bereits Konstantin eine ausgedehnte Bautätigkeit in seiner Residenz am Bosporus entfaltet, und seine Nachfolger gaben ihm an Baulust und Prunkliebe nichts nach. Kirchen und Paläste entstanden bald in großer Zahl und reicher Ausstattung, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem Mutterlande entlehnten Künste zu frischem Glanze. Die Kirche, welche Konstantin zu Jerusalem über dem heiligen Grabe aufführen ließ, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerien über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der heiligen Helena, erbaute Marienkirche zu Bethlehem ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund geschlossenen Armen, doch ohne Emporen über den Seitenschiffen. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Konstantinopels gewesen sein, von denen uns leider ebensowenig erhalten ist, wie von dem großartigen Palast und anderen Bauten des Kaisers. Die Prunkliebe des Orients und die üppige Bauweise der kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des einzelnen merklich eingewirkt haben.

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Architektur seit dem Beginn des 6. Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich, besonders seit dem Untergange des weströmischen Reiches, kräftig gegen die Angriffe der Barbaren verteidigt, und die einstige Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Zivilisation der alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der hier im Dienste eines engherzigen Despotismus weitergeschleppt wurde und in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Zeremoniells bald zu unerfreulicher Hohlheit herabsank. Das Christentum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten und unter dem überwiegenden Einfluß der Hinneigung des morgenländischen Geisteslebens zu spitzfindig-dogmatischer Spekulation, an der allmählich eintretenden Erstarrung teil und wurde unfähig, dem künstlerischen Schaffen neue Triebkräfte, neuen Inhalt zuzuführen. So bewahrte die byzantinische Kunst wohl länger als irgend eine andere die letzten großen Gedanken der Antike, aber sie wußte mit diesem reichen Erbe nicht zu wuchern, sondern ließ es erstarren und verkümmern.

Das Stammland der byzantinischen Architektur ist Kleinasien. Hier weisen, zum Teil vor Justinian, die oben charakterisierten Kirchbautypen schon alle jene Elemente auf, welche dann in Byzanz, überwiegend gewiß noch von orientalischen Baumeistern, mannigfaltig fortgebildet und monumental ausgestaltet worden sind. So wurde Konstantinopel insbesondere ein Zentrum des Kuppelbaus, wie ihn der

---

1) *N. Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin, mit Vorrede von A. Springer. Paris 1886 bis 1891. — *Ch. Bayet*, L'art byzantin. Paris, o. J. — Dagegen *J. Strzygowski*, Orient oder Rom. Leipzig 1901.

2) Byzantinische Denkmäler, herausgeg. von *J. Strzygowski*, I—III. Wien 1891—1903.

3) *F. W. Unger*, Quellen der byzant. Kunstgesch. (Quellenschr. z. Kunstg. Bd. XII). Wien 1878.

Osten seit Jahrtausenden gepflegt hatte, und die wichtigste Etappe auf dem Wege dieser Bauform nach dem Abendlande. Und die Kuppelbauten nach orientalisch-byzantinischem Schema übertrafen, wie uns bereits S. Vitale in Ravenna gezeigt hat,

Fig. 30 Kapitell der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Fig. 31 Grundriss von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

an Kühnheit der Konstruktion und Schönheit der Raumgestaltung alles, was an Bauten dieser Art von römischem Boden ausgegangen sein mag. Sie brachten auch in der Innenausstattung echt orientalischen Prachtsinn zur Geltung: an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder. Die Säulen mit

Fig. 32 Durchschnitt von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

ihren Basen und Kapitellen, die Gesimse, Friese, Tür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamentik aber läßt deutlich den Umschwung der Kunstanschauung erkennen. Auf antiken Überlieferungen beruhend, setzt sie doch an Stelle des freien plastischen Schwunges bald ein reines, scharf durchgeführtes Flächenmuster, das allmählich in kraftloser Zierlichkeit erstirbt. Am bezeich-

nendsten ist hiefür die Form der **Kapitelle**. Sie gehen von der Kelchgestalt des antik korinthischen aus; doch tritt wohl schon im 4. Jahrhundert an Stelle

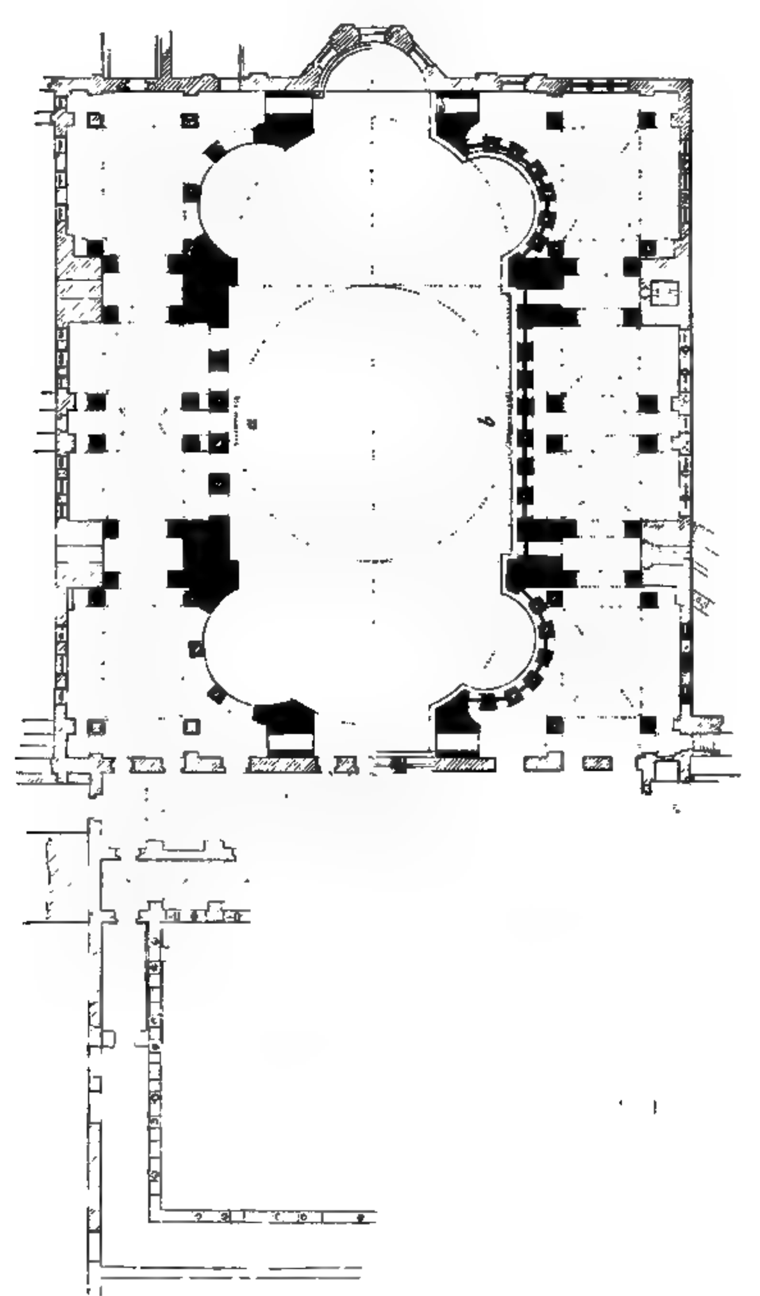


Fig. 33 Grundriss (a Erdgeschoss, b Emporen) der Sophienkirche in Konstantinopel

des weichen, plastischen Akanthusblattes der Antike (Acanthus mollis) ein fetter, zackiger Schnitt des Ornaments (Acanthus spinosus). „Es bildet sich ein typi-

sches Kapitell heraus von kompositer Grundform mit acht Blättern des Acanthus spinosus in zwei Reihen, oben zwischen den Voluten statt des antiken Eierstabes eine Reihe aufrechtstehender, fünfzackiger Blätter, unten einen Wedel von schräg gestellten Blättern des Acanthus spinosus, das ganze von denkbar zierlichster Bildung. Sie herrscht ein volles Jahrhundert; statt der Voluten treten öfter Adler auf, und in justinianischer Zeit wird daraus das sogenannte Korbkapitell“ (Fig. 30). Eine andere selbständige Bildung der byzantinischen Architektur ist das Kämpferkapitell, das die Form des ursprünglich zum Schutz der Ecken gegen den Druck des Bogenfußes eingeschobenen Kämpfersteins (vgl. S. 12) aufnimmt (Fig. 20, 22). Damit warf das Ornament den alten, plastisch profilierten Charakter ganz ab und überspinnt nun das Kapitell mit wechselnden Pflanzen- und Gittermotiven in flach durchbrochener Arbeit.

Unter den bedeutenderen Denkmälern der baugeschichtlichen Entwicklung gehört die Sophienkirche zu Thessalonich wahrscheinlich der vorjustinianischen Zeit an: eine ziemlich ungeschickte und ängstliche Anwendung des Typus der Kuppelbasilika. Andere Bauwerke leiten allmählich zu der neuen, von den Byzantinern mit Vorliebe ausgebildeten Form der Kreuzkuppelkirche über, ohne die longitudinale Anlage gänzlich aufzugeben. Hierher gehören die Kirche zu Philippi in Makedonien und die Irenenkirche zu Konstantinopel.

Fig. 34 Durchschnitt der Sophienkirche zu Konstantinopel

Auch die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel (Fig. 31 und 32) gehört in diese Entwicklungsreihe. Sie zeigt einen achteckigen Kuppelraum mit Säulenstellungen und Emporen in ein — durch nachlässige Ausführung etwas verschobenes — Quadrat hineingesetzt; der hinausgebaute Chor, wie bei S. Vitale, und eine stattliche Vorhalle betonen die Längsrichtung. Man darf hierin eine unmittelbare Vorstufe zu dem größten Werke des Justinianischen Zeitalters erkennen, das den Gedanken der Kuppelbasilika durch Aufnahme neuer origineller Motive zu einer Blüte von höchster Schönheit entfaltet zeigt, der Sophienkirche zu Konstantinopel[1]. Konstantin hatte in seiner Vater-

Fig. 35 Chorseite der Muttergotteskirche zu Konstantinopel

stadt eine Kirche zu Ehren der Hagia Sophia, der „göttlichen Weisheit", erbaut, die nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbeigerufen, die kostbarsten Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht und in jeder Hinsicht dem großartigen Unternehmen alle Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung gewidmet. So wurde durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren 532 bis 537 vollendet. Zwanzig Jahre später (558) von einem Erdbeben heimgesucht, wurde die erheblich beschädigte

[1]) *Lethaby* and *Swainson*, The church of S. Sophia. London 1894. — *H. Holtzinger*, Die Sophienkirche und verwandte Bauten der byz. Architektur. (Die Baukunst. 10. Heft.)

Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen wurde. Im Innern begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so daß im wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

Seine Grundform (Fig. 33) beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. So legen sich an den von einer gewaltigen Kuppel überdeckten quadratischen Mittelraum in der Längsachse zwei halbkreisförmige Räume mit Halbkuppeln, welche dem Gedanken nach in ähnlicher Weise wie bei S. Vitale und S. Sergius und Bacchus sich in je drei Nischen mit Säulenstellung öffnen; nur ist die mittlere Nische der Ostseite zur Chorapsis ausgebaut, die der Westseite rechteckig nach der Vorhalle hin geöffnet und so die Längsrichtung des mittleren Hauptraums noch mehr betont. Seitlich wird er von Nebenräumen begleitet, welche in ihrer Gesamtheit als zweigeschossige Seitenschiffe erscheinen und sich nach dem mittleren Hauptraum in einer doppelten Säulenstellung übereinander öffnen. Durch diese Seitenschiffe erhält der Gesamtgrundriß wieder ungefähr quadratische Form. Beherrscht aber wird die ganze Anlage (Fig. 34) durch die Kuppel des Mittelquadrats, die mit 30 m Durchmesser zu einer Höhe von 54 m aufsteigt. Sie ist ziemlich flach, nur mit dem Segment eines Kreisbogens als Durchschnitt, aber sie erhebt sich von einem Gesimskranze, der auf den Scheiteln der vier großen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel (Pendentifs) füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse: so scheint die Kuppel gleichsam über dem Quadrat des Grundrisses frei zu schweben. Konstruiert ist sie in sehr geistvoller Weise auf das solideste aus vierzig im Scheitelpunkte zusammentreffenden Gurtbögen, zwischen welche sich die Füllungen (Kappen) in der Breite von höchstens zwei Metern leicht einspannen; sie ermöglichen es, der Kuppel durch vierzig am Fuße der Kappen eingefügte Fenster eine Fülle von Licht zuzuführen. Fenster in den Halbkuppeln und eine doppelte Reihe von solchen in den großen Querwänden sorgten weiter für die reichliche Beleuchtung des Innern. Vor die Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Seitenhallen umgebenes Atrium, nach Art der großen Basiliken.

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht, sämtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden, erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefaßt und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldnen Grund absetzte. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von oben her einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannigfachen Leben in den geschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen und in den malerischen Durchblicken in die verschiedenen Räume zu einer Gesamtwirkung von übermächtiger Phantastik.

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Übermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. So verharrt denn auch das Äußere in unerfreulicher Starrheit, und die flache Hauptkuppel mit den anstoßenden Halbkuppeln lagert, wie ein von der Natur geschaffener Hügel, sich breit und wuchtend über die ungeheueren Pfeiler- und Mauermassen hin.

Mit der Sophienkirche war ein Höhepunkt der byzantinischen Kunst erreicht,

aber nicht der Abschluß der architektonischen Entwicklung. Diese drang vielmehr zu einem noch bestimmter ausgesprochenen Ideal vor, der Kreuzkuppelkirche über dem Grundriß des griechischen Kreuzes mit einer Kuppel auf der Mitte und auf den vier Kreuzarmen. Das Vorbild dieses Typus, dem vielleicht auch eine symbolische Anknüpfung an den Sieg des Kreuzes zugrunde liegt, scheint die zerstörte Apostelkirche Justinians in Konstantinopel gewesen zu sein; als Nachbildungen im Abendlande geben sich S. Marco in Venedig und S. Nazaro in Mailand zu erkennen. Eine spätere, prinzipiell nicht verschiedene Art der Anlage zeigt die Kreuzarme mit Tonnen überwölbt, während die vier Nebenkuppeln in den Ecken des Kreuzes sitzen (Fig. 36). Wohlerhaltene Beispiele liefern die beiden Kirchen in Eregli am Marmarameer und die durch ihre genaue Datierung (873/74) besonders wichtige Klosterkirche von Skripù in Böotien [1]). Das Hervortreten des Querschiffs über die Seitenschiffe betont hier die Kreuzgestalt besonders stark, die Kuppel ist ein einfaches Kugelsegment. In anderen Bauwerken des 9. und 10. Jahrhunderts erfährt die Kuppel dadurch eine bemerkenswerte Umgestaltung, daß erst ein polygonaler oder zylinderförmiger Bauteil (Tambour) senkrecht aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt, und auf dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Kuppelwölbung ruht. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte Eingangshalle, die zuweilen verdoppelt wird, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Äußere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck, sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichtenweis wechselnden Materials ein freundlicheres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Konstantinopel (Hagia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise (Fig. 35).

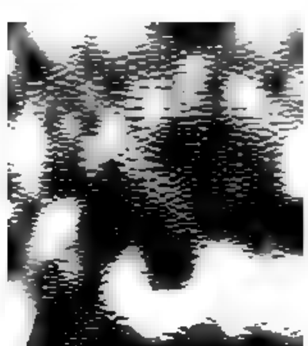
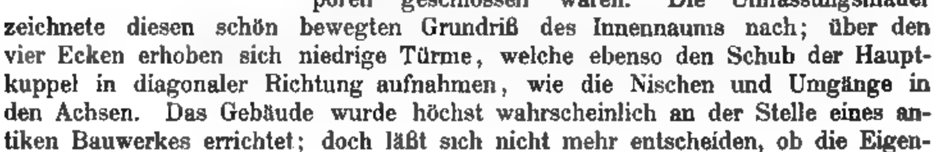


Fig. 36 Grundriss der Hagia Theotokos in Konstantinopel

Im Abendlande muß der großartige Zentralbau von S. Lorenzo in Mailand wohl mit den Meisterwerken des orientalisch-byzantinischen Kuppelbaus in Verbindung gebracht werden, als deren Nachklang die vollendete Raumwirkung seines Innern erscheint [2]) (Fig. 37). Die Kirche ist uns nur in einer Erneuerung des 16. Jahrhunderts erhalten, der ein Umbau in romanischer Zeit vorausgegangen war. Der in ein ungleichseitiges Achteck umgewandelte Mittelraum war ursprünglich ein Quadrat von 24 m Seitenlänge, über dem sich auf Zwickeln, wie in S. Sophia, eine gewaltige Kuppel wölbte. Daran lehnen sich in flachem Bogen vier mit Viertelkugeln gedeckte Nischen, die mit Säulenstellungen im Erdgeschoß und in den Emporen geschlossen waren. Die Umfassungsmauer zeichnete diesen schön bewegten Grundriß des Innenraums nach; über den vier Ecken erhoben sich niedrige Türme, welche ebenso den Schub der Hauptkuppel in diagonaler Richtung aufnahmen, wie die Nischen und Umgänge in den Achsen. Das Gebäude wurde höchst wahrscheinlich an der Stelle eines antiken Bauwerkes errichtet; doch läßt sich nicht mehr entscheiden, ob die Eigen-



[1]) *Strzygowski*, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios' I. Byz. Zeitschr. III S. 1 ff.

[2]) *J. Kohte*, Die Kirche San Lorenzo in Mailand. Berlin 1890. (S.-A. aus der Zeitschrift für Bauwesen.)

art des Grundrisses in diesem etwa schon vorgebildet war. — Auf die Architektur des Mittelalters wie der Renaissance hat S. Lorenzo einen wichtigen Einfluß ausgeübt.

3. Altchristliche Bildnerei und Malerei

Die Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit läßt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen, wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der Überlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zutage tritt. Der Fülle sinn-

Fig. 37 Durchschnitt von S. Lorenzo in Mailand

lichen Lebens, wie es die antike Plastik bis in die letzten Zeiten hinein durchströmt hatte, konnte das junge Christentum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen „Götzendienst“ wieder anheim zu fallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heidnischen Göttern die phantastischen Kulte Ägyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. — Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik kaum

irgendwelche selbständigen Leistungen hervorgebracht; was sie an solchen Werken aufzuweisen hat, ist bedingt durch den Geist der antiken Skulptur.

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von anderen Ehrendenkmälern, welche, wie die Säule und der Obelisk des Theodosius zu Konstantinopel bekannten römischen Mustern folgten — sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Eine sitzende Statue des hl. Hippolytus, der zu Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom lebte, im christlichen Museum des Laterans, ist leider in den wichtigsten Teilen modern, läßt aber in der unteren antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen ließ. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurteilen. Dagegen sind statuarische Darstellungen des „guten Hirten" verhältnismäßig häufig. Sie gehören, der frühen Beliebtheit dieser symbolischen Verbildlichung Christi entsprechend, zu den ältesten Werken der christlichen Plastik (Fig. 38).

Durchgreifender und allgemeiner sollten die christlichen Ideen in der Malerei zum Ausdruck gelangen. Hier lag die Gefahr einer Vermischung mit antik heidnischen Vorstellungen weniger nahe; die Ansprüche des Körperlichen traten mehr zurück, und in dem beweglichen Element der Farbe vermochte die gemütvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinden miteinander verband, zum freieren Ausdruck zu kommen. Dieser Mittel bediente sich denn die junge christliche Kunst mehr und mehr. Hier gewann sie ein neues Feld der Darstellung, deren Technik und künstlerische Gesetze ihr allein angehörten und aus dem Wesen ihrer Aufgaben bestimmt wurden. Dies ist daher die Kunstweise, in welcher die altchristliche Zeit ihre größte Selbständigkeit gewonnen hat.

Fig. 38 Statue des guten Hirten im Lateran
Phot. Alinari

Ehe es aber so weit kommen konnte, mußte wohl eine Reihe von Stadien durchlaufen werden, von der gänzlichen Bildlosigkeit bis zur vielfarbigen Pracht glanzvoller Basiliken. Die Bildnerei altchristlicher Zeit fing vielleicht unscheinbar

mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur die verschlungenen Namenszüge Christi, das griechische *XP* oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) *AΩ*, welche auf Sarkophagen wie auf Geräten und Gefäßen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlaß zu frommer Erinnerung gaben. Besonders anziehend erscheint diese einfachste Bilderschrift, mit einem Rest antiken Dekorationstalentes verbunden, auf den zahlreich in den Katakomben gefundenen Bronzelampen (Fig. 39 *a—f*) oder auf dem Boden der ebendort angetroffenen Glasgefäße (Fig. 39 *g, h*), in welchen man den Verstorbenen den Wein der Eucharistie mit ins Grab zu geben liebte.[1]) Das Kreuz als Zeichen

Fig. 39 Altchristliche Lampen und Gefässe

des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterblichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andere ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefäßen und Geräten.

Alle diese Zeichen reden eine symbolische Bildersprache, die nur in allgemeinen Anspielungen, in sinnigen, aber konventionellen Beziehungen ihren Grund hat. Formelhafte Zusammensetzungen bestimmter Gefühlskomplexe, namentlich der Bitte um Befreiung aus gegenwärtiger Not, wie sie die ältesten christlichen Gebete erfüllen, mögen darin zunächst Ausdruck gefunden haben.[2]) Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar individueller Darstellung liegt ihnen fern. In diesem Sinne werden auch die Hauptszenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und seine Lehre erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hin-

[1]) *K. Vopel*, Die altchristl. Goldgläser. Freiburg i. B. 1899.

[2]) *H. Michel*, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902.

zugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Walfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Szenen wurden in leichtverständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheißene Erlösung dargestellt. Dabei leistete man auf die knappen symbolischen Ausdrucksmittel der antiken Kunst keineswegs Verzicht. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich einfach als Personifikationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments. Ja selbst Gestalten der heidnischen Fabel, wie Amor und Psyche, werden in den Bereich christlicher Vorstellungen und Symbole aufgenommen. In dem Mittelfeld eines der schönsten altchristlichen Wandgemälde aus den Katakomben von S. Domitilla (Fig. 40) sitzt Orpheus, die Leier spielend, inmitten der ihm lauschenden Tiere. Den christlichen Sinn dieses Bildes bezeugen die acht das Hauptbild umgebenden Felder, in denen kleine Landschaften, mit einer Tierfigur, abwechselnd mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament angebracht sind: Moses, mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen schlagend, ihm gegenüber Christus, den als Mumie dargestellten Lazarus erweckend; sodann Daniel in der Löwengrube, und gegenüber David mit der Schleuder. Die Bedeutung des Mittelbildes ergibt sich wohl aus der Tatsache, daß die weitverbreiteten orphischen Mysterien gerade den Glauben an die Unsterblichkeit zum Gegenstande hatten.[1]) So haben auch andere heidnische Symbole der Unsterblichkeit, wie z. B. der Phönix, ihren Weg in den altchristlichen Bilderkreis gefunden.

(Nach Wilpert)

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannigfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage[2]), deren Seiten mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht der Richtung der spätantiken Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, sind bald in gedrängter, überladener Komposition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald mit den der spätantiken Kunst eignen architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bögen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brote und anderes, daneben entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall usw. sind beliebte Stoffe dieser Bildwerke. Daneben tritt, wie in den heidnischen Sarkophagen, das persönliche Moment hervor. Es finden sich die Porträts der Verstorbenen in

[1]) *A. Heussner*, Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel 1893.

[2]) Vgl. die Kataloge der römischen Sammlungen altchristlicher Bildwerke von *Ficker* (Lateran), *V. Schultze* (Museo Kircheriano), *De Waal* (Campo Santo). — *Grousset*, Etude sur l'histoire des sarcophages chrét. Paris 1885. — *Le Blant*, Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris 1886.

ganzer Figur oder als Reliefstücke an der Vorderseite; Szenen aus dem Jagdleben, Ackerbau, Weinlese, Hirtenidyllen sind in Beziehung auf das Leben des Verstorbenen dargestellt. In manchen spricht sich ein antikes Lebensgefühl noch frisch und energisch aus, in andern ist eine plumpe, schwerfällige Bildung, ein Mißverstehen der Körperverhältnisse Beweis von dem raschen Verfall dieser letzten Nachklänge antiker Kunst. Eines der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Fig. 41). Er enthält in zwei Reihen je fünf Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Apostelgeschichte, durch eine Säulenstellung mit Gebälk oder aufruhenden Giebeln voneinander geschieden. Die Szenen umfassen nicht mehr als drei Figuren in sorgfältiger Anordnung und sind mit dem sichtlichen Streben nach formaler und inhaltlicher Responsion verteilt. Bei der Auswahl der Darstellungen war in der älteren Zeit der symbolische Charakter, weiterhin der historische Inhalt ausschlaggebend. Ein Übergangsstadium vertritt der schöne aus S. Paolo

Fig. 41 Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten des Vatikans

stammende Sarkophag des Lateranmuseums (Fig. 42), der um eine Muschelnische mit den Porträts der beiden darin Begrabenen zehn biblische Szenen vereinigt, und zwar in der oberen Reihe: Auferweckung des Lazarus, Ankündigung der Verleugnung Petri, Moses empfängt das Gesetz, Opfer Abrahams, Handwaschung des Pilatus; in der unteren Reihe: Quellwunder Mosis, Daniel unter den Löwen — in der Mitte eine noch unerklärte alttestamentarische Szene — Heilung des Blinden, wunderbare Speisung. Teils ist offenbar die symbolische Beziehung auf Unsterblichkeit und Auferstehung (Lazarus, Quellwunder, Daniel), teils der historische Zusammenhang (Verleugnung Petri, Pilatus) und insbesondere bei den meisten Szenen der wunderhafte Charakter des Vorgangs für die Zusammenstellung maßgebend gewesen.

Eine besondere Stellung nehmen die Sarkophage von Ravenna ein, in welchen eine letzte Reminiszenz hellenistisch-orientalischer Kunstübung, vermittelt durch die oströmische Tradition, fortzuleben scheint. Sie haben eine tektonisch strenge Form mit dachförmigem Deckel und sind nur mit wenigen, fein durch-

geführten Figuren an den Langseiten und einer Ornamentik von bestimmtem Charakter, in welcher der Weinstock, das Monogramm Christi, das Kreuz, der Kantharus mit Einfügung von Tauben und Pfauen eine Rolle spielen, hauptsächlich an den Schmalseiten geschmückt (Fig. 43).

Sodann sind es in der ersten christlichen Zeit die Wandgemälde der Katakomben[1]), in welchen die Anschauungen der neuen Lehre einen künstlerischen Ausdruck gewinnen. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der Krypten und Cubicula wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht (vgl. Fig. 2 und 3). Zuerst ist hierbei das Vorbild antiker Wandmalereien maßgebend, nur daß an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Die Einteilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den Vorbildern ab; der Charakter einer leichten, anmutigen Dekoration bleibt

Fig. 42 Altchristlicher Sarkophag im Lateranmuseum

durchaus gewahrt. So werden auch die gebräuchlichen Elemente der antiken Dekorationsmalerei, Blumen, Genien, Vögel, Delphine, landschaftliche Szenen usw. zunächst unbedenklich weiter in Anwendung gebracht. Daneben tritt aber auch von Anfang an die christliche Phantasie selbständig hervor (vgl. Fig. 40). Figuren und Szenen sind wie bei den Sarkophagdarstellungen meist den Wunderzählungen der heiligen Schriften entnommen; es spricht sich darin das natürliche Bedürfnis dieser durchaus populären Kunstübung nach dem Festhalten solcher Tatsachen aus, welche eine äußere Beglaubigung der neuen Lehre und der Macht Gottes zu bieten schienen. So werden Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend (Fig. 44), das Wunder des Jonas (Fig. 45), die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, die Auferstehung des Lazarus (Fig. 46) häufig dargestellt. Daß dabei insbesondere auch der christliche Unsterblichkeitsglaube zum symbolischen Ausdruck

[1]) *O. Pohl*, Die altchristl. Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888. — *J. Wilpert*, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. B. 1904 (mit Atlas).

kam, soll nicht geleugnet werden. Alle diese Beispiele von Befreiungen und Rettungen ließen sich leicht auf die eigene Befreiung der Christen vom Unglauben, auf die Errettung aus den Fesseln des Todes deuten. Aber auch die Darstellung Christi und der Apostel, sowie Marias ist der Katakombenmalerei des 2. Jahrhunderts bereits geläufig. Christus als guter Hirte (Fig. 47) wird zu einer Hauptfigur dieser Kunst. In Anlehnung an das Wort des Herrn selbst stellt sie unter diesem Bilde sich den Hüter und Befreier der gläubigen Seele vor. Das Bild der göttlichen Mutter mit dem Kinde wird man in dem schönen Gemälde der Priscilla-Katakomben anzuerkennen haben (Fig. 48). Sie erscheint als jugendliche Römerin, mit Tunika und Stola bekleidet, das Haupt mit einem nach beiden Seiten herabfallenden Tuche bedeckt. Das Kind ist völlig nackt; über der Gruppe strahlt der Stern von Bethlehem. Ob der vor Maria stehende unbärtige Mann in römischer Tracht, der die Hand hinweisend erhebt, als Joseph oder als Prophet Jesaias zu deuten ist, muß dahingestellt bleiben. — Der allgemeine Kunstaufschwung im 3. Jahrhundert, in der Zeit des Hadrian und der Antonine, brachte auch der Katakombenmalerei ihre höchste Blütezeit. Der Darstellungskreis erweiterte sich beträchtlich; Szenen wie Noah in der Arche (Fig. 44), Isaaks Opferung, Moses vor dem feurigen Dornbusch, die Anbetung der Magier (Fig. 44), die Brotvermehrung, der Gichtbrüchige, sein Bett tragend, u. a. treten zu den vielfach wiederholten älteren Bildern. Das 4. Jahrhundert, in welchem das Christentum Staatsreligion wurde, sah mit der gesteigerten Inanspruchnahme der christlichen Begräbnisplätze die Sorgfalt in der künstlerischen Ausschmückung derselben sich verringern, so daß ein allmählicher Verfall eintrat. Seit dem Aufhören der Benützung der Katakomben zu Begräbniszwecken, welches im 5. Jahrhundert eintrat, wurden diese als Andachtsort verehrt und erhielten auch zuweilen noch dieser Bestimmung entsprechenden malerischen Schmuck, der aber nach Art und Ausführung sich von den eigentlichen Grabmalereien wesentlich unterscheidet.

Was diesen ihren Charakter gibt, ist die ebenso naive wie zielbewußte Umgestaltung des antiken Grabschmuckes im christlichen Sinne. Dies geschah nicht bloß durch Einführung christlicher Gestalten und Darstellungen, sondern auch durch allmähliche Umdeutung der dekorativen Einzelheiten. Lamm,

Fisch, Taube, Pfau, Phönix, aber auch Palme, Kreuz, Krone, Schiff und so viele andere Bilder von Tieren, Pflanzen und leblosen Gegenständen, welche das leichte Linien- und Rankengerüst der Deckenmalerei beleben, wurden zu bedeutungsvollen Symbolen des christlichen Glaubens, und wenn es bei manchen derselben, wie z. B. dem überaus häufigen Fischsymbol, nicht leicht ist, die Umdeutung zu erklären,

Fig. 44 Quellwunder, Noah, Anbetung der Magier (Nach Wilpert)
Aus den Petrus- und Marcellinus-Katakomben

so bleibt die Tatsache der Christianisierung doch unzweifelhaft. Die Schwierigkeiten der Ausführung in den unterirdischen, schlecht beleuchteten Räumen brachten eine flüchtige, oft nur andeutende und abkürzende Behandlung mit sich, welche in manchen Fällen das Verständnis erschwert. Doch ist die Ausdrucksweise dieser Kunst im ganzen Gebiet der römisch-hellenischen Kultur wesentlich die gleiche, ihren Formen nach ein Dialekt der antiken Kunstsprache, dem Inhalt nach genährt von dem reichen Born der heiligen Schriften und der Predigt der ersten christlichen Jahrhunderte.

Fig. 45 Das Wunder des Jonas (Nach Wilpert)

Hatte die christliche Malerei so in den Katakomben ein unterirdisches bescheidenes Leben geführt, so wurde sie in der zweiten Epoche ihrer Entwicklung zu einer machtvolleren, glänzenderen Betätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christentums aller Orten in großer Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, die der neugewonnenen Stellung der Kirche angemessen war. Neben der Wandmalerei finden wir dabei schon im 4. Jahrhundert die kostbare Technik

des **Mosaiks** angewendet [1]). Diese Kunst, die im Altertum hauptsächlich bei Ausstattung der Fußböden zur Verwendung gelangte, kam, wie so Vieles, im Gefolge der Monumentalarchitektur des Ostens nach dem Abendlande. Ihre Technik war einfach und großzügig. Aus farbigen oder vergoldeten Glaspasten, die in den Kalkbewurf der Mauer eingedrückt wurden, setzten sich die Bilder zusammen. Die Unbehilflichkeit des Verfahrens schloß jede feinere Nuancierung der Form aus. Auf der anderen Seite gab es der so hergestellten Malerei große Dauerhaftigkeit und monumentale Festigkeit; sie bildete einen Teil der Wand selbst und nahm damit an den ästhetischen Bedingungen teil, welche das architektonische Gefüge des ganzen Raumes beherrschten. Eine strenge Rhythmik und architektonische Gebundenheit der Gestalten ergab sich von selbst. Die Gliederung der Komposition ist bestimmt durch die Gliederung der Architektur; auf jede ornamentale Einteilung, wie sie die zierlichen Festons und Stabwerke für die antike und altchristliche Wandmalerei abgaben, konnte verzichtet werden. So erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Größe und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiß ist.

Fig. 46 Auferweckung des Lazarus aus der Kallistkatakombe (Nach Wilpert)

Wenn schon diese ästhetischen Momente einen tiefgreifenden Unterschied der Mosaikkunst von der Wandmalerei der Katakomben bedingen, so tritt dieser noch deutlicher in dem **Inhalt** der Darstellungen zutage. Von der Bestimmung als bescheidener Grabschmuck im Dienste von Privatleuten wurde die Malerei zur künstlerischen Ausstattung des christlichen Gotteshauses berufen; sie erhielt eine öffentliche, repräsentative Aufgabe und trat in den Dienst der Allgemeinheit, der Kirche, deren stattliche Mittel ihr zuflossen. So wechselt auch das Thema ihrer Darstellungen: nicht mehr die gläubige Hoffnung des einzelnen kommt in halb versteckten Gleichnissen und Sym-

Fig. 47 Christus als guter Hirt (Nach Wilpert) (Katakomben von S. Agnese)

[1]) *Gerspach,* La mosaïque. Paris o. J.

bolen zum Ausdruck, sondern die Lehre und Macht der Kirche, die den Erdkreis beherrscht. Statt des guten Hirten erscheint Christus selbst, thronend oder auf Wolken schwebend; Maria ist zur Himmelskönigin geworden, die Apostel und Heiligen, bald sogar die Bischöfe und Päpste treten als Gefolge der Himmlischen oder in selbständigen Porträtdarstellungen auf. Die früher so häufigen Wunder-

Fig. 45 Maria mit dem Kinde und dem Propheten Jesaias (?)
Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe (nach Original-Photographie)

darstellungen nehmen nur noch ihren Platz innerhalb des historischen Zusammenhangs der Szenen aus der Geschichte des Volkes Israels und des Leidens und Sterbens Christi ein. Durchweg löst eine selbstbewußte, hoheitsvolle Kunst historisch-dogmatischen Inhalts die naiv symbolisierende Richtung der Katakombenmalerei ab.

Die Zeitfolge der hauptsächlich in Italien erhaltenen Denkmäler[1]) zeigt eine

[1]) *G. B. de Rossi*, Musaici cristiani delle chiese di Roma. Roma 1876—94. Fol. —

Reihe von Übergängen und Wandlungen des Stils, in denen jedoch nicht eine gesteigerte Entwicklung, sondern nur ein allmähliches Absterben sich kundgibt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen des Umgangs von S. Costanza in Rom (Fig. 49) erhalten haben, während der reiche Schmuck der Kuppel leider zerstört ist. Es sind Rankengewinde von Weinlaub und Darstellungen der Weinlese, im Charakter der antiken Kunst, noch wesentlich dekorativ gedacht und ohne ausgesprochen christlichen Sinn. Dagegen sind in der Apsis zwei Gemälde mit Moses, der das Gesetz empfängt, und Christus zwischen Petrus und Paulus, das neue Gesetz erteilend, angebracht. So berühren sich hier auch die alte und die neue Kunst, Antike und Christentum,

Fig. 49 Mosaik aus S. Costanza in Rom
(Nach Phot. Anderson)

unbefangen in der — uns leider nur trümmerhaft erhaltenen — Ausschmückung eines Denkmals aus konstantinischer Zeit.

Noch dem 4. Jahrhundert gehört auch das hochbedeutende Apsismosaik in der kleinen Kirche S. Pudenziana auf dem Viminal an, das wenn auch zum Teil zerstört und stark restauriert erhalten ist (Fig. 50). Die majestätische Gestalt des Erlösers, durch die Inschrift seines Buches speziell als Schutzherr der Kirche bezeugt, thront inmitten des Halbkreises der sitzenden Apostel. Zu seinen Füßen wird das Lamm sichtbar mit der Taube des heiligen Geistes; über seinem Haupte erhebt sich das Kreuz, umgeben von den Evangelistensymbolen. Den Hintergrund bildet ein Portikus mit stattlichen Gebäuden, in denen man vielleicht mit Recht ein Stück des alten Viminals mit seinen Prachtbauten zu sehen meint. Trotz der feierlichen Anordnung lebt noch etwas von der idyllischen Ruhe und

naiven Anmut der Katakombenkunst in diesem Gemälde, ebenso wie in den schönen Laubwerkranken, grün auf blauem Grunde, mit Golde stark gehöht, welche die Apsis der Kapelle der hl. Rufina und Secunda am Baptisterium des Lateran schmücken und einer Reihe anderer Werke zum Vorbild gedient haben.

Das Hauptwerk aus der späteren Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken des Triumphbogens und der Chornische in S. Paolo vor Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte des Triumphbogens (vgl. Fig. 7) thront in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier bereits mit unschönem, grämlichen Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten und zu beiden Seiten, in zwei Reihen geordnet, die 24 Ältesten der Apokalypse in weißen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit an-

Fig. 50 Mosaik in S. Pudenziana in Rom

betend gebeugten Knien. Es ist wenig Abwechslung in diesen Gestalten; die Bewegung ist befangen, aber dennoch die Wirkung im ganzen höchst feierlich. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der großen Bildfläche wird in einfachster Weise durch einen horizontalen Streifen unter den Reihen der Ältesten bewirkt; Inschriftbänder bilden, ohne ornamentale Ausstattung, den Rahmen. Auch das Apsismosaik (Fig. 51), obwohl nur in einer Erneuerung des 13. Jahrhunderts erhalten, geht wohl auf eine Komposition der gleichen Zeit zurück. Es zeigt den thronenden und segnenden Christus in ganzer Figur zwischen Paulus und Petrus und zwei anderen Aposteln, im unteren Streifen aber Engel und Heilige zwischen

Fig. 51 Apsismosaik in S. Paolo bei Rom

Palmenbäumen gereiht, zu beiden Seiten des Kreuzsymbols. — Im 5. Jahrhundert, unter Papst Sixtus III. (432—440), entstand auch der Mosaikschmuck des Triumphbogens in S. Maria Maggiore, während die 40 Mosaiken aus dem Alten Testament an den Langwänden der Kirche vielleicht noch auf die Zeit des Gründers derselben, Papst Liberius (352—356), zurückgehen. Sie sind wichtig als ältestes erhaltenes Beispiel historischer Wandbilder in einer Basilika, wie sie in Malerei und Mosaik zu dieser Zeit sicher schon häufig ausgeführt wurden.

Den Schluß der großen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526—530 entstanden. (Vgl. die farbige Tafel.) Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel nach antiker Weise mit großartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforderung erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich symmetrisch sechs Heiligengestalten, darunter S. Cosmas und Damian, von den Apostelfürsten Petrus und Paulus empfohlen, und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren, später restaurierten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisierenden, wenngleich etwas starr gewordenen Stil. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die großartige Anordnung im Raume und der tiefe Glanz der Farben geben dem Ganzen eine höchst feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern hin, der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel. An der die Tribuna einfassenden Wand des Triumphbogens sind noch Reste von Engeln und den Ältesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Geschicke so verwirrt und zerstört, daß das Land aus eigner geistiger Kraft keine bemerkenswerten Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte das neue Kulturleben in Byzanz eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen Höhepunkt erreicht. In seinen Grundzügen ebenfalls auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter den Einflüssen des Orient und eines höchst ausgebildeten Hofzeremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Malerei als speziell byzantinischer Stil ihren übermächtigen Einfluß auf die ganze christliche Welt auszudehnen begann. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltloser offen, als es um diese Zeit durch Belisar und Narses dem griechischen Reiche unterworfen worden. Die byzantinische Kunst hatte gerade das in vollem Maße ausgeprägt, was der Kirche in ihrer Machtstellung und Glanzentfaltung für äußere Repräsentation am meisten erwünscht sein mußte: einen Kanon fertig ausgebildeter Formen und Gestalten, fest umschrieben und mit der vollen Sicherheit einer geübten Technik in prachtvollem Material vorgetragen. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so daß auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus nichts im Wege stand.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste dekorative Prachtentfaltung innerhalb der Grenzen des von der Kirche unabänderlich Festgesetzten. Wie für die Bekleidung der Altäre, Ambonen, Türflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräte die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgestein, zur Anwendung kamen — ein Gebrauch, der mit reißender Schnelligkeit sich über die ganze Christenheit ausdehnte und eine unglaubliche Verschwendung in der Ausstattung kirchlicher Gebäude zur Folge hatte —, so wurde auch in den Mosaiken statt des einfachen, bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die Gestalten in



[illegible] Kreuzsymbols. [illegible] Im 5. [illegible] in der Mosaikschmuck des [illegible] 40 Mosaiken aus dem [illegible] noch auf die Zeit des [illegible] gehen. Sie sind wichtig als ältestes [illegible] einer Basilika, wie sie in Mailand [illegible] ausgeführt wurden.

[illegible] Frühepoche in Rom bildet das [illegible] Kirche, von 526–530 entstanden. [illegible] Grunde, von leuchten Wolken [illegible] den Mantel nach antiker Weise mit [illegible] geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, [illegible] feierlicher Aufforderung erhoben ist. Zu [illegible] Heiligengestalten, darunter S. Cosmas [illegible] Petrus und Paulus empfohlen, und Papst [illegible] diese Gestalten, mit Ausnahme des letzteren, [illegible] Erhaltung den noch immer streng antiken [illegible] wordenen Stil. Der Ernst der Köpfe, [illegible] im Raume und der tiefe Glanz der [illegible] feierliche Stimmung, wie sie kein anderes [illegible] ausspricht. Unter dieser Darstellung [illegible] der symbolischen Bezeichnung Christi [illegible] einfassenden Wand des [illegible] Ältesten der Apokalypse zu erblicken.

[illegible] war in [illegible] der letzte Rest [illegible] durch die wechselnden [illegible] aus eigner geistigen Kraft keine [illegible] vermochte. Dagegen hatte das [illegible] unter Justinians glänzender Regierung [illegible] ebenfalls auf antiker Basis [illegible] Einflüssen des Orient und eines [illegible] eine [illegible] erfahren, die [illegible] byzantinischer Stil ihren [illegible] Welt zu [illegible] begann. Italien stand dem Einflusse offen, als es um diese Zeit durch Belisar und Narses [illegible] unterworfen worden. Die byzantinische Kunst [illegible] Weise ausgeprägt, was der Kirche in ihrer [illegible] äußere Repräsentation am meisten erwünscht sein mußte: [illegible] Formen und Gestalten, fest umschrieben und [illegible] einer geübten Technik in prachtvollem Material vor- [illegible] die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen [illegible] Kirche damals noch nicht eingetreten, so daß auch von [illegible] des Byzantinismus nichts im Wege stand.

[illegible] byzantinischer Kunst ist höchste dekorative Prachtentfaltung [illegible] des von der Kirche unabänderlich Festgestellten. Wie [illegible] Ambonen, Türflügel, für die Herstellung der Kirchen- [illegible] Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgesteine [illegible] Gebrauch, der mit reißender Schnelligkeit sich über [illegible] und eine unglaubliche Verschwendung in der [illegible] zur Folge hatte —, so wurde auch in den Mosaiken [illegible] überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund [illegible] Grunde heben sich um so energischer die Gestalten [illegible]

Apsismosaik in S. S. Cosma e Damiano in Rom
(nach de Rossi, Musaici cristiani)
VI. Jahrh.

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. Auch für sie genügt nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, deren feierlichste Gewandung das weiße antike Festkleid war. Vielmehr wird ein buntes, reich verziertes Hofkostüm zur Anwendung gebracht, das ebenfalls mit goldnem und anderem Schmuck in mannigfachen Mustern überladen ist. In Haltung und Ausdruck macht sich das Zeremonielle, Typische vorwiegend geltend. Selbst die Gesetze körperlicher Bildung müssen sich diesem Streben beugen, und die menschliche Gestalt gewinnt ein Längenmaß, daß zugunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältnis hinausgeht. Ein schmales Oval des Gesichts, große, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in konventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt. In diesen Formen, die häufig genug ins Düstere, Mürrische und Greisenhafte übergehen, erstarrt allmählich die byzantinische Kunst und bewährt aufs neue, daß ein äußerlicher Dogmatismus der Tod aller Entwicklung ist.

Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, so blieb er im wesentlichen der durch die altchristliche Kunst festgestellte. Christus triumphierend und als Weltrichter, umgeben von seinen Engeln, den Aposteln und Heiligen, dazu die Madonna als Himmelskönigin, sämtlich in feierlicher Ruhe und strenger Haltung, finden sich hier als Mittelpunkte der Darstellung. Dazu fügt aber die byzantinische Kunst häufig weltliche Zeremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht des Hofkostüms auftritt. Das eigentlich Historische kommt selten zur Geltung, und wo es sich findet, gibt es sich ohne Anspruch auf dramatische Belebung.

Fig. 52 Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna Längenschnitt

Im Abendlande lassen die Mosaiken von Ravenna[1]) am übersichtlichsten den Umschwung der Kunstweise verfolgen. Die älteren Denkmäler, die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia und im Baptisterium der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) entstammen der letzten Zeit des weströmischen Kaisertums und schließen sich durchaus den römischen Mosaiken an. Im Baptisterium zeigt der wohlerhaltene Schmuck der Decke um das Mittelbild der Taufe Christi in konzentrischen Kreisen den Zug der Apostel in feierlichen Einzelgestalten und eine Reihe von symbolischen Darstellungen, wie Altäre mit dem Evangelienbuch, kostbare Throne für Kaiser und Bischof, in denen etwa der Gedanke der christlichen „Reichskirche" angedeutet erscheint. Das kleine Mausoleum der Galla Placidia gibt in seinem Innern (Fig. 52) die beste Anschauung von der Wirkung eines ganz mit Mosaikschmuck ausgestatteten Raumes und hat in dem Lünettenbilde des guten Hirten (Fig. 53) eine der schönsten Leistungen auf dem

---

1) *J. P. Richter*, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. — *J. Kurth*, Die Mosaiken der christl. Aera. I. Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig 1902

Gebiete altchristlicher Malerei erhalten. Hier ist das Idyllische zum Erhabenen gesteigert und in Form und Farbe eine Höhe der Kunst erreicht, welche an die idealen Schöpfungen der antiken griechischen Wandmalerei anzuknüpfen scheint.

Der ostgotischen Epoche in der Kunst Ravennas unter Theoderich dem Großen gehören die Mosaiken des arianischen Baptisteriums (S. Maria in Cosmedin) an, welche nur eine ziemlich ungeschickte Wiederholung der Inkrustation der orthodoxen Taufkirche darstellen. Dagegen beanspruchen die Reste der musivischen Dekoration von S. Apollinare nuovo (504 geweiht) eine hohe, selbständige Bedeutung. Hier finden sich an den Mauern des Mittelschiffs in einem unteren Streifen zwischen den Arkadenbögen und den Fenstern (vgl. Fig. 16) lange

Fig. 53 Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia

prozessionsartige Züge von heiligen Frauen und Männern, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und dem Altar entgegenwallen (Fig. 54). Sie drücken durch ihr ruhiges Gleichmaß vortrefflich den Grundgedanken der Architektur in der malerischen Dekoration aus. Den Raum zwischen den Fenstern nehmen Einzelgestalten von Aposteln und Propheten ein; darüber aber folgen Szenenreihen aus dem Leben und Leiden Christi, die den ältesten und besten Bestandteil der ganzen Dekoration bilden und zum Teil noch antik-klassisches Gepräge tragen. Während in den Darstellungen der Nordwand der ältere unbärtige und jugendliche Christustypus herrscht, ist in den Darstellungen der Südwand bereits der Wandel zu dem bärtigen, mehr individuellen Christuskopf vollzogen, der seit dem 6. Jahrhundert allgemein üblich wird.

Die dritte Epoche der ravennatischen Mosaiken wird hauptsächlich durch den Schmuck der Chortribuna von S. Vitale repräsentiert, der unter Kaiser

Justinian entstand. Im Scheitel des Gewölbes erscheint das Lamm Gottes, umgeben von vier Engeln in den Gewölbekappen, deren Flächen außerdem mit schönem Rankenwerk und Fruchtschnüren dekoriert sind; an den Seitenwänden bilden, neben Evangelisten- und Prophetengestalten in den Zwickeln, die Darstellungen der Bogenfelder den Hauptschmuck: das Opfer Abels und Melchisedeks auf der einen, die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks auf der anderen Seite. Sie erinnern in ihrer malerischen Stimmung und der sorgfältig durchgeführten Landschaft noch deutlich an die Lünettenbilder im Mausoleum der Placidia (vgl. Fig. 52); der Inhalt steht, wie neuerdings nachgewiesen, mit dem Streit über die Natur Christi in Verbindung und bedeutet eine

Fig. 54 Mosaik aus S. Apollinare Nuovo zu Ravenna

Apologie des Dyophysitismus gegen die Haeresie der Arianer[1]). In der Wölbung der Apsis thront Christus auf der Himmelskugel, noch in jugendlicher Gestalt gebildet, zwischen dem hl. Vitalis und dem Erbauer der Kirche, Bischof Ecclesius; diese beiden werden dem Erlöser von Engeln vorgestellt — ein höfischer Zug, der sehr charakteristisch sich in die noch wahrhaft feierliche und hoheitsvolle Komposition einmischt. Ganz aus höfischem Zeremoniell hervorgegangen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Apsis: links Kaiser Justinian mit seinem Gefolge, neben sich den Bischof Maximian, den Urheber dieser Mosaiken; rechts die Kaiserin Theodora († 548), die sich mit ihren Frauen dem

[1]) *J. Quitt,* Die Mosaiken von S. Vitale in Ravenna. (Byz. Denkm. hrsg. v. Strzygowski, Bd III.).

Eingang der Kirche nähert, von dem ein Hofbeamter den Vorhang zurückschlägt und vor dem ein zierlicher Kantharus sich erhebt. Die Majestäten tragen goldene Weihgefäße in den Händen und sind samt ihrem Gefolge in kostbare Prachtgewänder gekleidet (Fig. 55 u. 56). Justinian wie seine Gemahlin und der Bischof sind offenbar Porträtgestalten; die Darstellung führt uns nicht bloß ihrem Inhalt nach ganz in die Atmosphäre des byzantinischen Hofes.

Die letzten bedeutenderen Hervorbringungen der ravennatischen Kunst sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe, zum Teil noch gleichfalls der Mitte des 6. Jahrhunderts entstammend, zum Teil erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts hinzugefügt. Die „Verklärung Christi" in der Apsis ersetzt die Gestalt des Erlösers durch das in ein Medaillon mit goldbesterntem blauem Grunde eingezeichnete Monogramm desselben, hält also noch an der symbolischen Manier der altchristlichen Kunst fest. Die übrigen Darstellungen schließen sich zum Teil dem Vorbilde von S. Vitale an, zeigen aber eine sichtliche Verwilderung der Formen. Die Langwände des Mittelschiffs sind sogar mit Medaillonporträts ravennatischer Erzbischöfe geschmückt.

Fig. 55 Kaiser Justinian (aus den Mosaiken in S. Vitale)

Im byzantinischen Ostreiche selbst kommen zunächst die Mosaiken in Betracht, mit welchen vermutlich um 560 die Sophienkirche zu Konstantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der große als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind zum Teil bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[1]) An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel sind zwischen und unter den Fenstern Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten angebracht; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben andern Resten eine großartig komponierte Ausgießung des heiligen Geistes erhalten.

Von dieser Zeit an verbreitet sich der Einfluß der byzantinischen Kunst unaufhaltsam über das ganze Abendland. Zwar finden sich einzelne Werke in

[1]) Vgl. *Salzenberg* a. a. O.

Italien, welche ohne bemerkbaren Einfluß des Byzantinismus den altchristlichen Bilderkreis in roher Verwilderung wiederholen: der herrschende Charakter aber beruht auf der immer geistloser und freudloser werdenden byzantinischen Form. — In Rom bietet ein Beispiel das Mosaik in der Apsis von S. Agnese (625—638), bemerkenswert auch dadurch, daß zwischen zwei andern Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst in kostbarer byzantinischer Hofkleidung erscheint. Merkwürdig als kirchenpolitisches Tendenzbild ist das Mosaik aus der Apsis des lateranischen Tricliniums (dem Speisesaale des alten Lateranpalastes Papst Leos III. um 800), das in späterer Zeit an die Kapelle der Scala santa übertragen wurde. In der Apsis

Fig. 56 Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge — Mosaik in S. Vitale in Ravenna

erscheint Christus stehend, von den Aposteln umgeben; in der Linken hält er das Buch des Lebens, während die Rechte dem zunächst befindlichen Petrus die Zeichen der Obergewalt überträgt. Dieser Gedanke wird an den beiden Wandflächen neben der Apsis weiter ausgeführt. Zur Rechten erteilt Christus dem Papst Silvester die Schlüssel, dem Kaiser Konstantin die Fahne mit dem Kreuz; zur Linken verleiht ebenso Petrus Leo III. eine Stola, Karl dem Großen eine Fahne als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht. — Zu den umfangreichsten Resten aus dieser Verfallzeit gehören die zwischen 817 und 824 entstandenen Mosaiken in S. Prassede: in der Apsis nach dem Vorbilde von S. Cosma e Damiano Christus zwischen sechs Heiligen, darunter ein Fries mit Lämmern; an der Kreuzschiffwand und dem Triumphbogen die Evangelisten und die ältesten der Apokalypse, von Engeln umgeben, kurz eine Wiederholung altchristlicher Bilderkreise, nur kleinlich im Maßstab und trocken im Ausdruck. Die

kleine Kapelle S. Zeno am rechten Seitenschiff ist ein besser gelungenes Beispiel vollständiger musivischer Ausstattung aus derselben Zeit.

Außerhalb Roms ist das Mosaik der Apsis von S. Ambrogio in Mailand (um 830) ein wenngleich stark restauriertes, doch wertvolles Werk dieser Epoche. In der Mitte thront Christus, eine Gestalt von merkwürdig starrem Ausdruck, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den Heiligen Gervasius und Protasius, die nicht ohne feierliche Großartigkeit der Erscheinung sind. Engel schweben herab, sie zu krönen. Rechts sieht man die Stadt Mailand und die Heiligen Ambrosius und Augustinus an Pulten sitzend; links die Stadt Tours, wo Ambrosius den heiligen Martin bestattet. Die Farben sind namentlich in den Gewändern grell und bunt; die ganze Ausführung ist roh, die Komposition etwas wirr und ungeordnet.

Eine Nachblüte der klassischen Epoche byzantinischer Kunst sah das 9. Jahrhundert. Es ist dies die Zeit nach Beendigung des Bilderstreites, jener teils aus dynastischen, teils aus religiös-dogmatischen Gründen hervorgegangenen Bewegung gegen die Bilderverehrung in den Kirchen. Über ein Jahrhundert (ca. 726 bis 829) hatte unter Kaiser Leo dem Isaurier und seinen Nachfolgern der Kampf gegen die Bilder gedauert, von kurzen Perioden der Duldung unterbrochen. Zahlreiche Kunstwerke waren ihm zum Opfer gefallen und die Wand- und Mosaikmalerei in den Kirchen fast völlig unterdrückt worden; nicht so die Profankunst, welche gerade in dieser Zeit, z. B. durch Erneuerung des großen Konstantinischen Palastes unter Kaiser Theophilus, bemerkenswerte Werke schuf. Nach so vielen Zerstörungen und blutigen Wirren bedeutete aber die Zurückführung der Bilder in die Kirchen durch die Kaiserin Theodora (892) nicht bloß den Sieg der orthodoxen Kirche, sondern auch die Rückkehr von Ruhe und Frieden und einen allgemeinen Aufschwung der Bildung. Die Zeit der makedonischen Dynastie (867 bis 1057), mit Kaiser Basilios I. (867—886) beginnend, ist die Zeit der größten Macht und Blüte des byzantinischen Reiches. In Literatur und Kunst macht sich eine mit Bewußtsein auf die Antike zurückgreifende Renaissancebewegung geltend. Unter den Kaisern aus diesem Hause ist Konstantin VII. Porphyrogenitus (911 bis 959) selbst als Maler und Goldschmied tätig. Auf denselben gelehrten und schreiblustigen Herrscher geht aber auch jener merkwürdige Katechismus des starren byzantinischen Hofzeremoniells zurück, in seiner mühseligen Kleinlichkeit ein sprechendes Zeugnis des beginnenden Verfalls. Das geistlose Formelwesen, durch welches hier die Macht und Größe des Kaisertums auszudrücken und aufrecht zu erhalten versucht wird, ergriff mit allen anderen Zweigen des byzantinischen Lebens bald auch die Kunst.

Aus der Zeit des Basilios stammt wahrscheinlich das Mosaik im Bogenfelde des Hauptportals der Sophienkirche (Fig. 57). Auf prächtig geschmücktem Sitze thront Christus in segnender Haltung; zu seinen Seiten werden in Rundmedaillons die Brustbilder der Madonna und des Erzengels Michael sichtbar: diese noch in deutlicher, wenngleich nur äußerlicher Anlehnung an antike Formensprache gehalten. Auch ein Brustbild der Madonna am vorderen Hauptbogen der Kuppel, eingefaßt von anderen heiligen Gestalten, wahrt noch einigermaßen die Würde und Anmut der älteren Kunst. Uneingeschränkt aber kommt der byzantinische Hofstil in der Gestalt des Kaisers zur Geltung, der in reichem orientalischem Kostüm knechtisch zu den Füßen Christi niedergeworfen ist.

Auch auf dem Gebiete der Plastik macht diese antikisierende Renaissance sich geltend. Die Überreste der statuarischen und Monumentalplastik, welche mit Sicherheit als byzantinisch bezeichnet werden können, sind so gering und fragmentarisch, daß wir sie hier übergehen müssen.[1] Zahlreich erhalten sind

[1] Vgl. *Strzygowski*, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Zeitschr. I, 575 ff. — Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I. Byz. Zeitschr. III, S. 1 ff.

dagegen die Werke der plastischen Kleinkunst, namentlich in Elfenbein, welche im Osten wie im Westen, in Byzanz wie in Rom, einen wichtigen Anteil am kirchlichen wie am weltlichen Luxus bildeten. Neben kleinen Geräten, wie Reliquienkästchen und Hostienbüchsen, kommen besonders häufig Elfenbeindiptychen vor, d. h. Doppeltäfelchen, deren innere Seiten zum Schreiben dienten, während die äußeren mit Schnitzwerk geschmückt waren. Sie wurden bereits im kaiserlichen Rom massenhaft als Geschenke verteilt; dem dabei eingerissenen Luxus steuerte ein Edikt vom Jahre 384, indem es das Recht solcher Schenkungen auf die Konsuln beschränkte. Dieselben verteilten bei ihrem Amtsantritt große fünfteilige Diptychen an die Kaiser, und kleinere einteilige an hochgestellte Personen. Wenn die Konsulardiptychen meist das Bild des Geschenkgebers in steifer Amtshaltung zeigen, wie er das Zeichen zum Beginn der Spiele gibt, so treten seit

Fig. 57 Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche in Konstantinopel

dem 4. Jahrhundert häufig christliche Darstellungen und Inschriften auf. Das älteste bekannte, sicher datierbare Diptychon dieser Art ist das des Konsuls Anicius Probus aus dem Jahre 406 im Schatze der Kathedrale zu Aosta, ein Geschenk an Kaiser Honorius, der neben christlichen Insignien und Inschriften in kriegerischer Rüstung darauf dargestellt ist. Manche dieser ursprünglich profanen Diptychen gingen im Mittelalter in den Gebrauch der Kirche über; sie wurden zur Aufzeichnung liturgischer Gebete, Heiligenlitaneien u. s. w. verwendet oder bildeten den Schmuck von Prachteinbänden kirchlicher Bücher.

Die mannigfaltige Verwendbarkeit und leichte Beweglichkeit der Elfenbeinschnitzereien, welche auch bewirkt haben, daß sie heute durch die Museen und Sammlungen von ganz Europa verstreut sind, erschwert ungemein ihre Einordnung in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Eine sichere chronologische Fixierung und ein Überblick über die einstigen Zentren der Produktion lassen sich erst von der neuerdings begonnenen systematischen Sammlung des Materials erwarten.[1])

[1]) *H. Graeven*, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung, 1898 u. ff. — *W. Voege*, Kgl. Museen zu Berlin. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin 1900. — *R. Kanzler*, Gli Avori della Biblioteca Vaticana. Rom 1903.

Die Versuche, bestimmte Schulen der altchristlichen Elfenbeinschnitzkunst festzustellen,[1]) haben allgemein anerkannte Resultate noch nicht ergeben. Doch darf so viel als sicher gelten, daß Rom, Byzanz, Mailand und Ravenna, die Städte, welche sich im Laufe der Jahrhunderte als Sitz der höchsten Gewalt ablösten, den ersten Anspruch darauf haben, auch Mittelpunkte der Elfenbeinschnitzkunst gewesen zu sein. Aber in der Zuweisung der erhaltenen Werke an die verschiedenen Schulen gehen die Meinungen noch weit auseinander. Von der schönen Pyxis des Berliner Museums, welche Christus auf dem Thron inmitten der Apostel und die Darstellung der Opferung Isaaks vereinigt, wird jetzt überwiegend der Ursprung im Osten des römischen Reiches angenommen. Sicherlich waltet in diesem bedeutenden Werk noch die frische Tradition der Antike, so daß seine Entstehung mit größter Wahrscheinlichkeit ins 4. Jahrhundert verlegt werden darf. Deutlicher Zusammenhang mit dem Stil der Sarkophagskulpturen besteht in den Reliefs der berühmten Lipsanothek zu Brescia, Teilen eines Reliquienkästchens mit zahlreichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, sowie Medaillonköpfen Christi, der Apostel und Evangelisten. Nahe verwandt erscheinen auch die Schnitzereien auf vier Elfenbeinplättchen des Britischen Museums, welche Szenen aus der Passion Christi in starkem Hochrelief und guter, klarer Komposition enthalten; sie bildeten ursprünglich wohl die Seiten eines quadratischen Kästchens (Fig. 58 und 59). Die Darstellung der Handwaschung des Pilatus und Verleugnung des mit dem Kreuz vorübergehenden Herrn durch Petrus bietet ein dramatisch bewegtes Bild in geschickter Anordnung und lebendiger Gebärdensprache. Der Zusammenhang mit den römischen Sarkophagreliefs aus bester Zeit nach Stil und Kompositionsweise tritt hier besonders deutlich hervor. Für die Feststellung von Zeit und Ort der Entstehung dieser und ähnlicher Elfenbeinwerke — wie des Carrandschen Diptychons im Florentiner Nationalmuseum, dreier Täfelchen mit Darstellungen aus dem Leben der Apostelfürsten im Britischen Museum und einer besonders schönen Tafel mit Darstellung der Frauen am Grabe und der Himmelfahrt Christi (im Bayerischen Nationalmuseum zu München) — würden die Reliefs der uralten Holztür von S. Sabina in Rom[2]) eine ausschlaggebende Bedeutung beanspruchen, wenn es wirklich zweifellos feststände, daß diese Tür bereits bei der Einweihung der Kirche — im Anfang des 5. Jahrhunderts — und in Rom gearbeitet worden ist. Neben dem engen Zusammenhang mit der abendländischen Sarkophagkunst scheinen doch auch griechische Einflüsse unverkennbar, selbst abgesehen von späteren Restaurationsarbeiten.

Eine Elfenbeinschnitzschule von ausgeprägtem Charakter hatte in Ravenna während der Blütezeit der dortigen Kunst ihren Sitz. Das wichtigste Belegstück dafür ist der in der Sakristei des Doms erhaltene Thronsitz des Bischofs Maximianus († 556) (Fig. 60). Er ist ganz mit Elfenbeinplatten bedeckt. An der Vorderseite stehen in fünf Nischen die Gestalten Johannes des Täufers und der vier Evangelisten, in etwas gedrängter Haltung, aber individuell und noch ganz im Geiste der antik christlichen Kunst behandelt. Köstliches Rankenwerk, in dem wilde und zahme Tiere sich bewegen, schmückt zwei breite Streifen über und unter diesen Gestalten; das Monogramm in der Mitte des oberen Streifens ist in „Maximianus Episcopus“ aufzulösen. Die Innen- und Außenwand der Rücklehne, durch ornamentale Streifen ähnlichen Charakters in acht Felder geteilt, war mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu bedeckt, deren Mehrzahl jetzt fehlt. Dagegen sind die Szenen aus der Geschichte Josephs an den Außenseiten der Lehnen erhalten. Diese historischen Reliefs stehen an künstlerischem Wert hinter den Rankenstreifen zurück, sind aber durch frische Auffassung und lebendige

[1]) *G. Stuhlfauth*, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. Br. u. Leipzig 1896.
[2]) *J. Berthier*, La porte de Saint-Sabine à Rome. Freiburg i. Schw. 1892.

Charakteristik ausgezeichnet. Die Beteiligung verschiedener Hände an der Ausführung erscheint zweifellos.

In engem Zusammenhang mit ravennatischer Kunstübung steht auch die kleine Elfenbeinpyxis des Britischen Museums, welche die Geschichte Daniels in der Löwengrube enthält (Fig. 61). Unter einem von Säulen getragenen blattförmigen Baldachin steht in betender Haltung der Prophet zwischen zwei Löwen; links davon wird in lebhafter Bewegung der Engel sichtbar, welcher den mit Speisen aufs Feld gehenden kleinen Habakuk am Schopf erfaßt hat und zu Daniel in die Löwengrube bringt. Ein rechts stehender Mann drückt mit erhobener Rechten sein Erstaunen über das Wunder aus. Ein anderer Engel weist mit der Rechten auf ein Lamm, das an einem Palmbaum aufblickt: das Symbol Christi, wie auch Daniel als Vorbild des Herrn gilt.

Fig. 58 Handwaschung des Pilatus und Verleugnung Petri
Elfenbeinrelief im Brit. Museum (nach Graeven)

Der ravennatischen Schule gehört insbesondere auch eine größere Anzahl jener fünfteiligen Diptychen an, welche später hauptsächlich als Buchdeckel Verwendung fanden, zum Teil wohl auch von Anfang an dazu bestimmt waren. In diesen Elfenbeinarbeiten macht sich ebenso wie in der Architektur und Mosaikmalerei Ravennas deutlich byzantinischer Einfluß geltend, wie denn auch die Gestalten an der Vorderseite des Maximianstuhls bereits ganz den zeremoniösen Ernst der byzantinischen Kunst aufweisen und die Feinheit der Arbeit in dem umgebenden Rankenwerk zu dieser Zeit nur in byzantinischen Werken ihre Analogien findet.

Fig. 59 Kreuzigung Christi und Tod des Judas
Elfenbeinrelief im Brit. Museum (nach Graeven)

Die Zahl der sicher nachweisbaren byzantinischen Elfenbeinschnitzereien ist vorläufig eine verhältnismäßig geringe. An ihrer Spitze steht zeitlich und künstlerisch die schöne Tafel des Britischen Museums mit der Gestalt des Erz-

engels Michael, der als Engelsfürst, ausgestattet mit dem Zepter und der vom Kreuz überragten Kugel, in einer Bogennische steht, voll majestätischer Würde und himmlischer Milde zugleich. Ein Täfelchen über der Nische enthält die griechischen Worte: Nimm mich auf, wenn du auch meine Sündenschuld kennst! Dieses bewundernswerte Werk muß der Blütezeit der byzantinischen Kunst im 6. Jahrhundert unter Justinian zugeschrieben werden. Hierher gehören ferner das Diptychon für den im Jahre 590 zum Konsul gewählten Justinus, einen Verwandten des Justinian, im Berliner Museum, und zwei ursprünglich vielleicht zusammengehörige Buchdeckel in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom und im Londoner South Kensington Museum mit den Gestalten Christi und der Madonna im Mittelfelde, flankiert von Heiligenfiguren; die Fußstreifen sind mit Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi geschmückt, während in den Kopfstreifen antikisierende Engel schwebend ein Rund mit dem Kreuz resp. der Büste Christi halten (Fig. 62). Die zierliche Sauberkeit und technische Meisterschaft der Arbeit beginnt in der Londoner Tafel bereits in Manierismus zu erstarren, der das Kennzeichen aller späteren byzantinischen Werke ist. Aus der Renaissance der byzantinischen Kunst nach Beendigung des Bilderstreites ist wohl eine Anzahl von Elfenbeinschnitzereien erhalten, die nach Inhalt und Behandlungsweise an Muster aus älterer Zeit anknüpfen. Doch werden die Gestalten immer steifer, innerlich lebloser und erhalten namentlich übertriebene, langgezogene Proportionen (Fig. 63). Diese Richtung setzt sich bis ins 12. Jahrhundert fort.

Die größte Bedeutung für unsere Kenntnis der altchristlichen und byzantinischen Kunst haben die erhaltenen Denkmäler der Buchmalerei gewonnen. Auch diese Tätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die Bilderhandschriften des Vergil und Terenz in der Vatikanischen, die des Homer in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Kompositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise zeigen (Fig. 64).

Ähnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die beim Gottesdienst gebrauchten Teile derselben, mit künstlerischem Schmuck auszustatten, namentlich seitdem die antike Form der Manuskripte, die Schriftrolle, allmählich durch das in Blättern gefaltete und gebundene Buch (den „Kodex") ersetzt wurde. Kostbare Ausstattung, wie mit Purpur gefärbtes Pergament, goldene und silberne Schrift, kamen bei dieser Form der Bücher erst recht zur Geltung. Von der häufigen Hervorhebung der Anfangszeilen durch rote Tinte (Mennig = minium) wurde der Ausdruck Miniaturen auch für die dem Text beigefügten oder eingereihten bildlichen Darstellungen üblich.[1])

Unter den erhaltenen Buchmalereien christlichen Inhalts haben die Miniaturen der Quedlinburger Italafragmente[2]), d. h. Bruchstücke der ältesten lateinischen Bibelübersetzung, wohl Anspruch darauf, als die frühesten zu gelten. Sie gehören dem 4., vielleicht selbst dem 3. Jahrhundert an und weichen kaum in etwas von dem Charakter der christlichen Katakombenmalereien ab. Diese leider sehr fragmentarisch erhaltenen Bilder scheinen zugleich das einzige Denkmal

Fig. 61 Elfenbeinpyxis des Britischen Museums mit Daniel in der Löwengrube (nach Graeven)

der abendländischen Buchmalerei aus dieser Zeit zu sein; alle übrigen Bilderhandschriften vor dem 7. Jahrhundert gehören dem griechischen Sprach- und Kulturkreise an. Unter den ältesten wahrt die berühmte Josua-Rolle der Vatikanischen Bibliothek in der äußeren Form am genauesten die antike Tradition. Ein noch jetzt mehr als 10 m langer, 315 mm hoher Pergamentstreifen, enthält die 23 Illustrationen zum Buche Josua mit dem entsprechenden Text und ist, wenn nicht selbst ein Erzeugnis des 5. und 6. Jahrhunderts, so doch sicher die geschickte Kopie eines solchen. Die Bilder, in braunen, leicht mit Blau und Violett getuschten Konturen ausgeführt, sind lebens- und ausdrucksvoll gezeichnet und schließen sich noch mit Bewußtsein der Antike an; sie erinnern an die historischen

---

[1]) Vgl. im allgemeinen *Wattenbach,* Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Aufl. 1896. — *A. Labitte,* Les Manuscrits et l'Art de les orner. Paris 1893. — Farbige Nachbildungen von Miniaturen verschiedener Zeiten bieten die Werke von *J. O. Westwood,* Palæographia sacra pictoria. London 1893. — *N. N. Humphreys,* The illuminated books of the middle ages. London 1879. *Ch. Louandre,* Les arts somptuaires. Paris 1858. *J. Labarte,* Histoire des arts industriels au moyen âge. Band III. Paris 1865. — Reiche Beispielsammlung auch in *St. Beissel,* Vatikanische Miniaturen (mit 30 Tafeln in Lichtdruck). Freiburg i. Br. 1893.

[2]) *V. Schultze,* Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München 1898.

Reliefs der römischen Triumphbögen und Ehrensäulen. Unsere Abbildung (Fig. 65) gibt die Aussendung zweier Kundschafter durch Josua nach der Stadt Hai; letztere ist rechts oben in einer ganz antik gedachten weiblichen Gestalt personifiziert; links unten sitzt — zur voraufgehenden Szene gehörig — die ebenso schöne Personi-

Fig. 62 Fünfteilige Elfenbeintafel im South Kensington Museum in London (nach Westwood)

fikation von Jericho, eine jugendliche Frau in nachdenklicher Haltung. Griechische Inschriften erläutern die Szene und die einzelnen Gestalten.

Von dem mit Bildern geschmückten Manuskript eines chronographischen Werks aus dem Jahr 354 [1]) sind Kopien aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten. Sie enthalten u. a. die Personifikationen der vier, nach der damaligen Reichs-

[1]) *J. Strzygowski*, Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354. Berlin 1888. (I. Ergänzungsband zum Jahrb. d. deutschen archäol. Instituts.)

einteilung wichtigsten Städte Roma, Alexandria, Constantinopolis, Treberis (Trier), ferner Planetenbilder und Monatsdarstellungen in noch völlig antiker Gestalt. Ganz dem christlichen Stoffkreise angehörig, wahren auch die 48 Darstellungen der berühmten Wiener Genesishandschrift[1]) in Form und Auffassung noch streng die antike Tradition. Sie sind „das merkwürdigste Zeugnis für den Zustand der Malerei, als sich diese den christlichen Gegenständen zuzuwenden begann“. Ihre Entstehungszeit wird in das 5. Jahrhundert versetzt; die verschiedenen Richtungen der antiken Malerei, wie sie in Tafelbildern und Wandgemälden sich entwickelt hatten, scheinen hier in den köstlich naiven Schilderungen aus der Patriarchengeschichte — beginnend mit dem Sündenfall und endigend mit Tod und Begräbnis Jakobs — sich wiederzuspiegeln. Im einzelnen glaubt man fünf verschiedene Maler unterscheiden zu können, welche an den Bildern tätig waren. Der künstlerisch bedeutendste darunter zeichnet sich außer durch reiche Erfindungskraft und lebensvolle Zeichnung auch durch seine eigentümliche, vorzügliche Behandlung des Kolorits aus, die eine hohe Vorstellung von der in der antiken Malerei erreichten Farbenkunst erweckt. Der eigentliche Buchmaler (Miniaturist), der mit mehreren Gehilfen arbeitete, begleitet den fortlaufenden Text mit seinen meist in zwei Reihen übereinander angeordneten Darstellungen, die er möglichst einfach und sachlich gestaltet, ohne malerisch durchgeführten Hintergrund und ohne das Bestreben, ein abgerundetes Bild zu geben. So erscheint in der Zerstörung von Sodom (Fig. 66) die Stadt zweimal; im oberen Streifen sehen wir innerhalb der Mauern den Engel, welcher Lot zum Verlassen seines Wohnortes drängt, daneben die fliehende Familie; im unteren Streifen fällt das Feuer vom Himmel auf die Stadt, und Lots Frau erstarrt zur Salzsäule, während die übrigen weiter fliehen. Diese Bilder repräsentieren die Darstellungsweise, welche in der Buchmalerei jetzt allgemein üblich wird. Die übrigen drei Maler sind die Vertreter einer breiteren, aus der Wand- und Tafelmalerei herübergenommenen Malweise, die man als illusionistisch bezeichnen kann, d. h. sie arbeiten auf die Illusion eines Bildes mit geschlossener Lichtwirkung, Raum- und Luftperspektive hin. Ihre Technik ist rein malerisch, setzt die einzelnen Farben- und Lichtwerte der Wirklichkeit entsprechend unvertrieben nebeneinander und überläßt es der physiologischen Wirkung dieser Farbenflecke auf die Netzhaut, die Illusion eines Körpers, eines Raumes usw. zu erzeugen. Die streifenförmige Anordnung ist in diesen Bildern aufgegeben, nicht so die kontinuierende Aufeinanderfolge der Szenen. So sehen wir Jakobs Tod und Begräbnis (Fig. 67) vereinigt, mit Wiederholung der Figuren, aber innerhalb eines perspektivisch einheitlich konstruierten und beleuchteten Raumes.

Fig. 63 Johannes der Täufer
Spätbyzantinisches Elfenbeinrelief in Liverpool (nach Graeven)

[1]) Die Wiener Genesis, herausg. von *W. v. Hartel* und *F. Wickhoff* (Beilage zum XV./XVI. Bande des Jahrb. der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses. Wien 1895).

Fig. 64 Aeneas und Dido beim Mahl
Aus einer vatikanischen Vergilhandschrift (nach Beissel)

Die Miniaturen der Wiener Genesis eröffnen in höherem Grade kunsthistorische Ausblicke nach rückwärts auf die antike Malerei, als nach vorwärts; doch finden sich einige nahverwandte Werke, die aber später entstanden sein müssen. So die Malereien der Cottonbibel im Britischen Museum, noch aus etwa 130 Illustrationen bestehend, nachdem etwa ebensoviel im Jahre 1731 durch einen Brand vernichtet wurden; ferner der Purpur-Kodex in Rossano, das Fragment einer griechischen Evangelienhandschrift mit sehr wichtigen ganzseitigen Malereien.[1]) Profanen Inhalts ist der Wiener Kodex von *Dioskorides'* Werk über die Pflanzen, geschrieben für die 527 zu Konstantinopel verstorbene Prinzessin Juliana Anicia und geschmückt mit allegorischen Darstellungen und vorzüglichen Pflanzenabbildungen.[2]) Ebenso ist hier die vatikanische Handschrift des *Kosmas Indikopleustes* mit 54 Miniaturen zu nennen, vielleicht noch aus dem 6. Jahrhundert stammend, aber in einer Kopie des 9. Jahrhunderts erhalten. Nach Zeit und Herkunft genau bestimmt ist der syrische Evangelienkodex in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz, den nach einer handschriftlichen Bemerkung im Jahre 586 der Priester Rabulas im St. Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien ausmalte. Wichtig ist dieser Kodex nicht bloß durch eine der frühesten Darstellungen der Kreuzigung — wobei Christus mit einem langen, hemdartigen Gewande bekleidet ist, sonst aber bereits alle später üblichen Teilnehmer der Handlung auftreten, — sondern insbesondere auch durch den phantastischen Schmuck der sogenannten Kanontafeln, auf denen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet zu werden pflegten; die Umrahmungen derselben bestehen aus bogentragenden Säulen und sind in der Weise spätantiker Wandmalereien mit Blumen und Früchten, Vögeln und kleinen Figurenszenen dekoriert.

Die Entstehung aller dieser Werke der Buchmalerei ist teils mit Gewißheit, teils mit großer Wahrscheinlichkeit im griechischen Osten zu suchen, mag sich nun Konstantinopel oder Alexandria oder Antiochia oder sonst ein Zentrum der Kunstübung des 5. und 6. Jahrhunderts als Ursprungsort nachweisen lassen. Das Abendland tritt auf dem Gebiete der Buchmalerei erst im 7. Jahrhundert wieder

[1]) Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griech. Evangelienhandschrift in Rossano nach photogr. Aufnahmen, herausgeg. von *A. Haseloff*. Berlin und Leipzig 1898.

[2]) *E. Diez*, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides. (Byz. Denkm. herausgeg. von J. Strzygowski, Bd. III.)

in den Bereich unserer Kenntnis, mit den Fragmenten eines lateinischen Evangeliars der „Corpus Christi Library“ in Cambridge und mit dem Ashburnham-Pentateuch,[1]) einer Reihe von Illustrationen zu den Büchern Mosis, die wohl mehr zu Unterrichtszwecken als mit der Absicht künstlerischen Schmuckes zu Bildertafeln zusammengestellt sind, übrigens den Zusammenhang mit antikem Leben und antiker Kunst bereits gänzlich gelöst zeigen. Als Herstellungsort wird Oberitalien oder Südfrankreich vermutet, jedenfalls eines der Länder, in denen die neue Kultur des eigentlichen Mittelalters sich vorbereitet.

Aber weit über diese Zeit hinaus ist die Buchmalerei in der alten Weise von der byzantinischen Kunst gepflegt worden, welche die zahlreichsten und prächtigsten Denkmäler dieses Kunstzweiges hinterlassen hat.[2]) Die Epoche des

Fig. 65 Aussendung der Kundschafter durch Josua
Aus der vatikanischen Josua-Rolle (nach Beissel)

Bildersturmes zwang die vorhandenen künstlerischen Kräfte, sich auf solche Werke der Kleinmalerei zu beschränken und diese scheinen auch unter den Verfolgungen der bilderstürmenden Kaiser noch verhältnismäßig zahlreich entstanden zu sein. An dem Aufschwung der byzantinischen Kunst im 9. Jahrhundert und dem erneuten Zurückgehen auf die Antike nahm auch die Buchmalerei teil. Eine große Anzahl ihrer vollendetsten Werke stammt aus dieser Zeit. Sie verbinden die gediegene Pracht und Zierlichkeit der Ausführung mit einer oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführten antikisierenden Darstellungsweise. Die ganze Fülle klassischer Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemütszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und verbindet sich oft mit einer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, welche nur manchmal an dem mangelhaften Verständnis oder der konventionellen Übertreibung der Gestalten ein hemmendes

---

[1]) *O. v. Gebhardt,* The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883.

[2]) *N. Kondakoff,* Histoire de l'Art byzantin considérée principalement dans les Miniatures. Paris 1886.

Gegengewicht erhält. Von den zahlreich vorhandenen Werken dieser Art sind ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuskript der Predigten Gregors von Nazianz, aus dem 9. Jahrhundert, der dem 10. Jahrhundert zugeschriebene berühmte Psalter derselben Bibliothek und vom Ende des Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana die bedeutendsten. Schon mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, aber selbst aus den späteren Epochen begegnen uns immer noch einzelne Werke, in welchen die Überlieferung antiker Kunst sich mit einem höheren Lebensgefühl durchdringt.

Diesen späteren byzantinischen Stil repräsentiert am besten das erste illustrierte Menologium (Leben der Heiligen), eine für Kaiser Basilius II. (976—1023) angefertigte Bilderhandschrift der Vatikanischen Bibliothek (Fig. 68). Die Miniaturen

Fig. 66 Lot flieht aus Sodom
Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 9)

sind alle auf Goldgrund gemalt, in offenbarer Nachbildung von Mosaiken, deren natürliche Steifheit in diesem kleinen Maßstabe noch verstärkt erscheint. Die Gestalten sind eintönig, asketisch hager und haben den ausgebildeten Kopftypus mit breiter, niedriger Stirn, langer schmaler Nase und enggeschnittenen Augen, welcher auf Jahrhunderte hinaus in der byzantinischen Kunst Geltung behielt. Der Ausdruck ist trocken, in den Marterszenen süßlich und mit Behagen in der Schilderung entmenschter Grausamkeit schwelgend. Spätere Arbeiten wirken noch unerfreulicher trotz der meist prächtigen und zierlichen Ausführung, die namentlich in allem Ornamentalen bewunderungswürdig bleibt. — Es war eine rein formale strenge Schultradition, welche diese Kunst zusammenhielt, bis das Zeitalter der Kreuzzüge ihr den Todesstreich versetzte. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Franken (1204) war der Verfall unaufhaltsam. Auch die Restauration des Kaisertums durch die Palaiologen (1261) konnte ihn nicht aufhalten; bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) führte die byzantinische Kunst ein trauriges Scheinleben, dem allein die Kirche und die Mönchsorden Nahrung

gaben. Ein fester Kanon von Bildern und Gestalten kehrt immer wieder in den ausgedehnten Malereien, welche Decken und Wände der griechischen Klosterkirchen bedecken. Den Mittelpunkt dieser innerlich toten Kunstübung bilden noch heute die Klöster des heiligen Berges Athos[1]) in Griechenland; sie haben uns in dem „Malerbuch" des Mönches Dionysios[2]) auch die Handwerksregeln überliefert, in denen eine einst große und bedeutende Kunstübung, die Erbin der antiken Malerei, ihr schattenhaftes Dasein bis zur Gegenwart fortfristet.

Unvergängliches hat die byzantinische Kunst auch in den noch nicht erwähnten Zweigen der Kleinkunst geleistet. Auf dem Gebiete der Textil- und der Metallarbeit war Byzanz die Lieferantin und somit allmählich die Lehrerin für das gesamte Abendland. Insbesondere die Geräte für den Gottesdienst wurden hier mit größter Pracht und technischer Virtuosität hergestellt. Von der Sophienkirche zu Konstantinopel wird berichtet, daß der Chor durch silberne Säulen und

Fig. 67 Jakobs Tod und Begräbnis
Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 48)

Schranken abgeschlossen war, daß der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, daß goldbestickte Teppiche die Öffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Die byzantinische Prachtliebe feierte ihren höchsten Triumph in der Goldschmiedekunst und Emailarbeit. Berühmte Werke dieser Art sind die Pala d'oro (der Altarvorsatz) der Markuskirche in Venedig, in ihren ursprünglichen Teilen auf das 10. Jahrhundert zurückgehend, ferner die Staurothek (Reliquienlade) zu Limburg, vielleicht eine eigenhändige Schöpfung des kunstgeübten Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenitus, sowie die Stephanskrone in Budapest (Fig. 69). Der daran reichlich verwendeten Emailarbeit liegt die Technik des sogenannten Zellenschmelzes zugrunde, wobei die Flächen einer aus aufgelöteten Metallstreifen hergestellten Umrißzeichnung mit farbigen Glasflüssen ausgefüllt werden. Zu den glänzendsten Leistungen des byzantinischen Zellenschmelzes gehören die

[1]) *H. Brockhaus*, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891.

[2]) *Didron*, Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris 1845. Deutsche Ausgabe von *G. Schäfer*. Trier 1855.

Emails der Sammlung Swenigorodskoi in St. Petersburg.[1]) — Von der Blüte des byzantinischen Bronzegusses geben außer der erhaltenen Erztür der Sophienkirche auch zahlreiche ähnliche Werke in Unteritalien Zeugnis, wie die Erztüren der Dome von Amalfi (1066), Salerno (1077), Montecassino, Canosa und Troja; das umfangreichste Werk dieser Art sind die Türen von S. Paolo fuori le mura bei Rom, 1070 von Meister Staurakios in Konstantinopel ausgeführt. Die Technik ist hier wie bei den meisten anderen dieser Türen das sogenannte Niello, d. h. die Konturen der Darstellung sind in die Metallfläche eingegraben und dann mit Silber- und Goldfäden ausgefüllt. — Als Beispiel byzantinischer Prachtgewänder mag die sogenannte Dalmatica Karls d. Gr. im Schatz von St. Peter in Rom genannt werden, die freilich wohl erst im 12. Jahrhundert entstanden ist.

Fig. 68 Geburt Christi
Aus dem vatikan. Menologium XI. Jahrh. (nach Beissel)

Von den Provinzen des byzantinischen Reiches, welche die Kultur des Seidenwurms zuerst in Europa einführten, verbreitete sich die Herstellung kostbarer Wirkereien einerseits nach Sizilien, wohin König Roger bereits um die Mitte des 11. Jahrhunderts griechische Seidenarbeiter berief, andererseits nach Syrien, Arabien und Persien, bis vom 12. Jahrhundert ab im Abendlande allmählich die Bevorzugung der Stickerei begann, welche seitdem die wichtigere Technik für Herstellung von Prachtgewändern wurde.

Das Bild, das die altchristliche Kunst der rückschauenden Betrachtung gewährt, ist kein einheitliches, die Entwicklung, die wir verfolgt haben, eine vielfach gebrochene. In ihren Anfängen eine schlichte Volkskunst, welche mit den traditionellen Formen der Antike Glauben und Sehnsucht der jungen Christenheit

[1]) Publiziert in dem bemerkenswerten Prachtwerke: Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung A. W. Swenigorodskoi, mit hist. Text von Kondakoff. Frankfurt 1889—92.

in flüchtigen Grabmalereien und Sarkophagskulpturen stammelnd anzudeuten versucht, ist die Kunstübung der ersten christlichen Jahrhunderte im notwendigen Verlauf der Dinge zur glänzenden Repräsentantin kirchlicher und staatlicher Macht herangewachsen. Maßgebend bei Erfüllung auch dieser Aufgabe blieben in erster Reihe das Vorbild und die Unterweisung des Altertums. Die Sophienkirche, die machtvollste Schöpfung dieser Zeiten, bedeutet die Vollendung von Baugedanken, welche bis weit in die Geschichte der antiken Kunst zurückreichen; das Mosaik, die Elfenbeinschnitzerei und die Buchmalerei gehen nicht minder aus antiken Wurzeln hervor. Auf der anderen Seite steht die Basilika als eine selbsteigene und auf Jahrhunderte hinaus richtunggebende Tat des altchristlichen Geistes da. Noch kann nicht als völlig ausgemacht gelten, ob dem Abendland oder dem Orient an dieser wichtigsten Neuschöpfung der überwiegende Anteil gebührt, ja, ob nicht überhaupt die eigentliche Geschichte der ältesten christlichen Kunst in weit höherem Grade, als man bisher annahm, im Morgenland sich abgespielt hat. Dieser Zweifel gilt für die Zeit vor Konstantin, aber auch für das vierte Jahrhundert und die Zeit nach der Teilung des Reiches. Seit dem fünften Jahrhundert, da Italien von den Barbaren zertreten am Boden lag, gab es überhaupt nur noch eine byzantinische Kunst, und diese rettete sich im Zustande geistiger Verödung in das Mittelalter hinüber. Den eigentlichen Beginn des letzteren aber bezeichnen für das Gebiet der Kunst zwei Tatsachen: das Hereinbrechen des Islam von Osten her und das Auftreten neuer, den germanischen Stämmen angehöriger Geschmacksformen im Norden, deren Kampf und allmähliche Verschmelzung mit den Traditionen aus antiker und altchristlicher Zeit die nächsten Jahrhunderte der abendländischen Kunstgeschichte ausfüllt.

Fig. 69 Krone des hl. Stephan, Budapest

ZWEITES KAPITEL

Die Kunst des Islam

1. Charakter und Kunstgeist der Araber

Der Orient, die Quelle aller großen religiösen Ideen, welche die Menschheit bewegt haben, ist auch die Heimat jener neuen Form des Monotheismus, welche Mohammed begründete. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von altersher der Glaube Abrahams geherrscht, und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein Götzendienst, die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne und selbst die mosaische und christliche Lehre waren nicht minder verbreitet. Und wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele meist feindselige Stämme gespalten, die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohammed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Überzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Ohne Neigung zur Seefahrt blieb daher das Volk seit Jahrhunderten einem schweifenden Nomadenleben zugetan. In der unabsehbaren Öde der Wüste, unter dem wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Überschwenglichkeit wie zu einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgrenzen, keine mannigfachen Formen des Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Beschränkung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegrenzte, seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose, irrt flüchtig von einer Anschauung zur andern und lernt nicht die Ruhe gewinnen, welche zur festen Ausprägung bestimmter Gestalten gehört. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes und der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte und den die Araber lange vor Mohammed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten,

war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Vielgötterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung oft genug unterlegen waren. Daß aber der Glaube an den Gott Abrahams in Arabien noch in vielen Gemütern fortlebte, wenn er sich auch mannigfach mit fremdartigen Elementen, selbst mit christlichen, gemischt hatte, bezeugt nur um so bestimmter das Bedürfnis nach einer monotheistischen Anschauung.

In Mohammeds Lehre erhielt diese eine geläuterte Gestalt und im wesentlichen, besonders im Glauben an Auferstehung und ewige Fortdauer, eine dem Christentum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber sowohl der Neigung des Orients zu abstrakten Grübeleien wie seinem lebhaft entwickelten Sinnenleben angepaßt: ersteres durch die ungeteilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnisvolle Aufnahme eines fatalistischen Prinzips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Großmut jedem Menschen vorgeschrieben sind, mangelt doch der Religion des Mohammed durch jene seltsame Mischung die höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hilfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermeßlichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, daß im Jahre 644 beim Tode Omars, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohammeds, das Gebiet des Islam von Tripolis bis an die Grenzen Indiens und vom Indischen Ozean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloß Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das große Reich der Perser, Ägypten und die Nordküste Afrikas umfaßte. Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten schwachen Anfängen des Mohammedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sizilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Teil eine großartige eigentümliche Kultur prächtige Denkmäler geschaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem höhere geistige Bildung fehlte. Kein Wunder daher, daß sie sich vielfach dem Einfluß der fremden Kulturformen beugten, und daß dieselben namentlich für die Kunst maßgebend wurden. Sie selbst hatten ebensowenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, daß sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten, oder daß sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu aber enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen und ein Gesetz Mohammeds verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge, als die mosaischen Tafeln dies getan. Nicht bloß die Furcht, in den heidnischen Götzendienst zurückzufallen, veranlaßte dies Verbot, sondern die gesamte abstrakte Sinnesrichtung der Araber, sowie ihre Unfähigkeit zu plastischer Auffassung. Gleich schroffe Gegensätze herrschten ja auch sonst in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Tatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab und fanden in den Gesängen der Dichter ihren Ausdruck, die im Wettstreit vor versammeltem Volke die Taten und den Ruhm

ihres Stammes sangen und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Für die **bildende** Kunst dagegen brachte die besondere Sinnesart der Araber keine hervorragende Befähigung mit sich. Durch das Bilderverbot wurde zunächst alle künstlerische Tätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen sie sich vielfach dem Stile, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an; namentlich in Indien und Ägypten läßt sich ein mächtiger Einfluß der großartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Ähnlich wie ihre Religion war auch ihr Baustil ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente. Und wie die Welt ihrer Phantasie eine rastlos bewegte, schrankenlose war, so ist auch ihre Architektur voll von Schwankungen und Willkürlichkeiten und scheinbar ohne feste Regel. Statt dessen bietet sie eine ähnliche Verbindung scharfer Kontraste dar, wie sie ihrem geistigen Wesen anhaftet: kahle, trockene Außenseite neben phantastisch überreich geschmücktem Innern; monotone wüste Massen und eine zauberhaft verschlungene glühende Ornamentik; todähnliche Starrheit und unerschöpflich reiches Leben.

2. Die Architektur des Islam

Die Entwicklung der mohammedanischen Architektur[1]) knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christentums entsprechen. Das Bethaus der Gläubigen, die **Moschee** (arabisch **Gama** oder **Mesgid**), umschließt als Haupterfordernis eine geräumige, von Säulenreihen durchzogene Halle (Liwân), mit der nach dem heiligen Mekka zu gelegenen Gebetsnische (Mihrab). Die Halle öffnet sich gewöhnlich in ganzer Breite nach einem viereckigen Hof (Sachn) mit einem Brunnen für die vorgeschriebenen religiösen Waschungen, der an den übrigen drei Seiten gleichfalls von Hallen umgeben ist. Schlanke, turmartige Minaretts, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schließlich verbindet sich manchmal das Grabdenkmal des Stifters oder eine Unterrichtsanstalt oder sonstige fromme Stiftung mit der übrigen Anlage. Innerhalb dieser Grundzüge, von denen die Kiblah, d. h. die Richtung der Gebetshalle auf Mekka hin der wesentlichste war, hat die Moschee die mannigfachste Gestaltung erfahren. Neben dem Säulensaal, der sich nur wie eine verstärkte Fortsetzung des offenen Säulenhofes darstellt (Fig. 70), sind auch die ausgeprägten

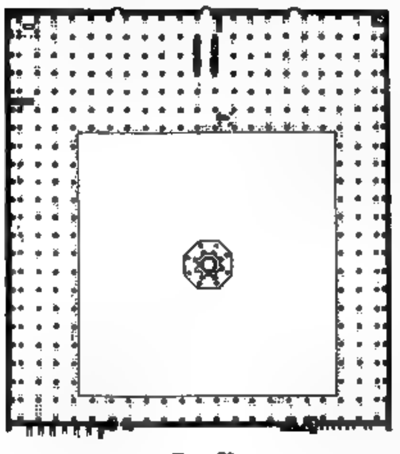


Fig. 70
Grundriss der Moschee Amru zu Kairo

Fig. 71 Moschee zu Tabriz

[1]) *Franz-Pascha*, Die Baukunst des Islam (Handb. d. Architektur II. Teil, Bd. III, 2). 2. Aufl. Darmstadt 1897. — *J. Bourgoin*, Précis de l'Art arabe. Paris 1890. — *A. Gayet*, L'Art arabe. Paris 1893.

Bautypen orientalischer Völker, wie die Gewölbearchitektur der Perser und später die Formen des byzantinischen Kuppelbaus (Fig. 71) dafür zur Anwendung gelangt. Pfeiler und Säule treten gleichberechtigt nebeneinander auf, und alle in der älteren Baukunst vorkommenden Bogenarten, die runden wie die spitzen und die hufeisenförmigen (Fig. 72) finden sich ohne Unterschied gebraucht. In der Überdeckung der Räume folgte man entweder dem einfachen System der flachen Holzdecke oder dem Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Überwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich — und zwar dies ziemlich regelmäßig — über dem Grabbau. Die Konstruktion und Form der Kuppel wechselte je nach den Ländern und den Einflüssen älterer Bauweisen, die sich dabei geltend machten.

Fig. 72 Hufeisenbogen (Tarragona)

Erst seit dem 11. Jahrhundert wurde in der islamitischen Architektur eine ihr ausschließlich angehörende Form der Wölbung beliebt, die als besonders charakteristisch gelten darf. Sie erwächst aus einer Anzahl kleiner nischenartiger Gewölbkappen, die, wie Konsolen übereinander vortretend, sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschließen, nicht unähnlich den Bienenzellen oder den Deckengebilden der Stalaktitengrotten (Fig. 73). Sie werden in mannigfacher Weise verwendet, vorzüglich um als Pendentifs die Zwickel der Kuppeln auszufüllen; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben (vgl. Fig. 88). Aus leichtem Material, aus Gips und Stuck geformt, haben sie keinen höheren konstruktiven Wert; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist um so bedeutender. Sie läßt sich nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohammedanischen Bauten auffassen — und gerade in diesem finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Stiles.

Die Ornamentik der Araber schließt sich nicht wie in der antiken Kunst der Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie trägt fast ausschließlich den Charakter einer Flächendekoration von ganz eigener Art. Zwar wird mit erstaunlicher Sicherheit jeder Gegenstand in seinem zeichnerischen Wesen erfaßt und als Flächenumriß dargestellt. Aber alle Einzelform dient doch nur als flüchtiger Anhalt und Übergang zu einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muß, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen, welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Tierform in einer stets streng stilisierten, durch Wiederholung und Gegenüberstellung ins Abstrakte überleitenden Behandlung. Zwar lassen sich die Grundformen dieses Ornamentsystems, die Ranke und das Blattwerk, mit Sicherheit aus dem spätantiken Ornament herleiten und entwickeln [1]), aber die Ausbildung eines rein phantastischen, im wesent-

[1]) *A. Riegl*, Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte des Ornaments. Berlin 1893.

lichen linearen Figurenspiele gehört doch erst dieser Kunstepoche. Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie ebensowohl wie der grübelnde, kombinierende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, deren teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge ein ebenso fesselndes, wie zu träumerischem Sichselbstvergessen einladendes Schauspiel bietet. — Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so daß friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluß gewähren, oft auch verschlungene Bänder ein ganzes Feld abgrenzend umziehen. Besonders erhalten die einzelnen Bogenöffnungen eine Umfassung von reich geschmückten Arabeskenbändern. Aber auch alle Flächen der Wände, Bogenlaibungen und Nischen werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursive als Friese und Rahmen eingestreut, um sowohl das Auge zu reizen, als dem betrachtenden Sinn Anregung zu gewähren. — Ebenso glänzende Wirkungen wie in der architektonischen Dekoration erzielt dieses System der Ornamentik in den Arbeiten des Kunsthandwerks, worin die Araber namentlich auf dem Gebiete der Holzschnitzerei (Fig. 74), der Glas- und Fayencefabrikation Hervorragendes geleistet haben. — All dieser Reichtum aber schmückt nur das Innere; dem Äußeren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit eigen, so daß auch darin ein scharfer Kontrast der Behandlungsweise vorherrscht. Dennoch versteht die Architektur des Islam, wo es nötig ist, auch nach außen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz und bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

Fig. 73
Stalaktiten (Cuba bei Palermo)

Fig. 74
Arabischer Lichtträger (nach Gayet)

3. Die Denkmäler

A. In Ägypten und Sizilien

Was in Arabien, Palästina und Syrien — den Ländern, welche der Mohammedanismus auf seinem Siegeslaufe durch die Welt zuerst sich zu eigen machte — an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt entweder die Beschränkung auf das Einfachste, vom praktischen Bedürfnis Erforderte, oder völlige Abhängigkeit von den vorhandenen fremden Vorbildern. So erscheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in altertümlicher Weise errichtet; so ahmt die Moschee El Aksa auf dem Tempelberge zu Jerusalem, 692 vollendet, ursprünglich mit fünf, nachmals mit sieben Schiffen, noch überwiegend die Anlage christlicher Basiliken nach, verbindet damit jedoch einen Kuppelbau; ebenso die große Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus (705 n. Chr.), die als Nachbildung jener zu bezeichnen ist. Als eines der bedeutendsten Werke dieser Frühzeit wird die von Omar 638 gestiftete, vom Kalifen Abdelmelek im Jahre 691 auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee, der s. z. Felsendom zu Jerusalem betrachtet werden müssen, obwohl der Grundgedanke dieses Bauwerks aus spätrömischer Zeit stammt und wohl auf byzantinische Werkmeister zurückgeht[1]). Um den berühmten Fels, der nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde bezeichnet, zieht sich eine Rotunde von 30 m Durchmesser, deren (spätere) Holzkuppel samt den Oberwänden von vier Pfeilern und je drei dazwischen gestellten Säulen gestützt wird. Ein breiter, achteckiger Umgang, durch eine im Oktogon aufgeführte, auf acht Pfeilern und sechzehn Säulen ruhende Mauer in zwei Schiffe geteilt, umgibt den inneren Bau. Diese äußere Stützenreihe, deren Säulen den Kämpferaufsatz zeigen und durch Architrave, darüber noch durch entlastende Rundbögen mit den Pfeilern verbunden werden, verrät den ausgesprochen byzantinischen Stil. Eine prachtvolle musivische Ausstattung, zum Teil noch aus der Zeit der Gründung, schmückt das Innere.

In Ägypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen, klar ausgeprägten System und zu imposanter Durchbildung.[2]) Angesichts des tiefsinnigen Ernstes und der Gediegenheit der alten Pharaonenbauten erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Großartigkeit. Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus, und die energische Form des Spitzbogens tritt hier zum erstenmal in die Erscheinung. Eine Menge prächtiger Denkmale machte die Residenz des Landes, Alt-Kairo (Fostât), zu einer der glänzendsten des neuen Reiches.

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes gegründete, aber 698 ganz neu erbaute Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 75 m lang sind, und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (Fig. 70), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämtlich von antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine größere Höhe zu erreichen, sind den Kapitellen

---

[1]) *J. N. Sepp*, Neue archit. Studien etc. in Palästina. Würzburg 1867. Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche. München 1882. 8°. Vgl. dagegen *F. Adler*, Der Felsendom und die hl. Grabkirche zu Jerusalem. Berlin 1873.

[2]) Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monuments du Caire. Paris 1827—39. — *Prisse d'Avennes*, L'Art arabe d'après les monuments du Caire. Paris 1876. — *Franz Pascha*, Kairo. Leipzig 1903.

hohe Mauerwürfel aufgesetzt, über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen. Die Standfähigkeit der Säulen wird durch eingespannte hölzerne Anker gesichert. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Achmed Ibn Tulun vom Jahr 877 eine höhere Bedeutung, da hier durch die Ausbildung eines mächtigen Pfeilerbaues mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und mit reicher Ornamentation der Bogenflächen die volle monumentale Ausprägung einer neuen architektonischen Form bemerkbar wird. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Fig. 75 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern,

Fig. 75 Halle aus der Moschee Achmed Ibn Tulun in Alt-Kairo

das in mehreren Absätzen aufsteigende Minarett samt der von außen emporführenden Treppe und den malerischen Kuppelbau inmitten des Hofes veranschaulicht. Die beiden einzigen Säulen des Baus, welche die Nische des Mihrab tragen, zeigen in ihren Kapitellen deutlich Anklänge an antike und byzantinische Formen (Fig. 76).

Die älteste Moschee der neuen Hauptstadt der Fatimiden, welche seit 969 in Ägypten herrschten, des heutigen Kairo, ist Gama el Ashar, „die Glänzende“; auch sie zeigt noch den alten Typus der Säulen- oder Pfeilerhalle mit flacher Decke. Seit dem 12. Jahrhundert ging man aber zu der monumentaleren Bauart mit Gewölbedecken über; die bedeutende Moschee el Akmar (1125) ist besonders interessant durch ihre erst kürzlich hinter späterem Gemäuer wieder aufgedeckte alte Fassade mit einer sehr wirkungsvoll komponierten Nischenarchitektur.

In dieser Epoche wurde auch — wohl unter dem Einflusse der Berührung mit byzantinischer und persischer Kunst — die Kreuzform der Moscheenanlage in Ägypten üblich. Die Moschee des Sultans Hassan in Kairo, mit dem Beinamen die „Prächtige", 1356—59 erbaut, zeigt um einen offenen Hof mit dem Brunnenhause (vgl. den Durchschnitt Fig. 77) vier kreuzförmig angeordnete, mit Tonnengewölben bedeckte Räume, die sich in gewaltigen Spitzbogen nach dem Hofe zu öffnen. An die Osthalle mit dem Mihrab schließt sich das von einer Kuppel gekrönte Grab des Erbauers.

Die kreuzförmige Grundrißbildung wurde zur Regel auch bei den zahlreichen stattlichen Grabmoscheen, welche namentlich von den Herrschern der Mamelukendynastien seit dem 13. Jahrhundert errichtet wurden und die imposante Nekropole der Kalifenstadt bilden (Fig. 78). Die Anwendung der Kuppel blieb während dieser ganzen Zeit auf den eigentlichen Grabraum beschränkt. Sie erhob sich in spitzer, runder oder zwiebelförmiger Gestalt, auf der Oberfläche glatt oder mit oft sehr reicher Ornamentik bedeckt, nach byzantinischer Weise meist über quadratischem Raum auf Bogen und Pendentifs, welche letzteren gewöhnlich in Stalaktitenform gebildet sind. Interessant ist auch im Äußeren meist die energische Überleitung aus dem Viereck des Unterbaus zur Rundform der Kuppel (Fig. 79), nicht minder aber die Ausgestaltung der schlanken Minaretts, für welche in der

Fig. 76 Säulenkapitelle aus der Moschee Achmed Ibn Tulun in Kairo

Fig. 77 Längsschnitt durch die Moschee des Sultans Hassan in Kairo

vorausgegangenen Architekturentwicklung jedes Vorbild fehlt. Sie erreichen in dieser Epoche ihre klassische Vollendung, was Reichtum der Erfindung und zierliche Sorgfalt der Durchbildung anbetrifft (Fig. 79). Einfachere Grabanlagen bestehen bloß aus einem viereckigen Kuppelbau; zu dem vollständigen Bestande einer Grabmoschee gehören außer dem Grabraum, der Gebetshalle und dem Minarett gewöhnlich auch der an der Außenwand, oft zur Seite des hohen Eingangstors

gelegene Zisternenraum (Sibil), aus dessen Gitterfenstern Wasser an die Vorübergehenden verteilt wird, sowie im Obergeschoß darüber gelegen die Armenschule (Kutâb); zuweilen ist auch eine reich ausgestattete gelehrte Schule (Medresse) mit der Moschee verbunden; ebenso schließen sich Wohnungen für Priester und Studenten, sowie Verwaltungsräume an.

Zu den bedeutendsten Denkmälern der Blütezeit gehören außer der erwähnten Hassan-Moschee die Grabmoschee des Sultans Barkuk (1386 n. Chr.), diese noch in der Hofanlage und mit Kuppelreihen über den Arkaden, ferner die großartige Moschee El Moyed (1414) zu Kairo, deren Hallen von hohen Hufeisenbogen getragen werden, sowie die besonders sorgfältig und prächtig durchgeführten Bauten des Sultans Kait-Bei (um 1466). Ein Spätling der ägyptischen Kunst, bereits nach der Eroberung durch die Türken geschaffen, aber noch ganz vom alten Geiste erfüllt, ist die Moschee des Emirs Khaïr-Bey (Fig. 79).

Fig. 78 Kalifengräber bei Kairo

Nach Sizilien[1]) drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüte in fortwährender Steigerung sich beinahe drei Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, können nur als Nachahmungen altarabischer Bauwerke betrachtet werden; sie stammen sicher erst aus der Zeit der Normannenherrschaft (nach 1060). So ist das bei Palermo gelegene Lustschloß, die Zisa (Fig. 80), ein Bau König Wilhelms I. († 1166). Wie der Name des Bauwerks aus dem Arabischen (El Aziz = die Glänzende) italienisiert ist, so läßt trotz moderner Umgestaltung sich in der Anordnung des Grundrisses (Fig. 81) und in dem Gesamtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung, in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 20 m hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der

[1]) *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

36 m langen Fassade öffnet sich dagegen ein hohes, mit Doppelsäulen eingefaßtes Portal. Es führt in ein korridorartiges Vestibül, und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese mit arabischen Inschriften, reiches Tafelwerk der Wände und die in den Ecken und in der Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Üppigkeit einer paradiesischen Landschaft zu köstlicher Anmut steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloß la Cuba, von dessen Details wir unter Fig. 73 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach wurde es von König Wilhelm II. (†1189) erbaut.

Fig. 79 Kuppel und Minarett der Moschee des Emirs Khaïr-Bey

B. In Spanien

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüte entfaltet, wie auf der Pyrenäischen Halbinsel.[1]) Schon im Beginn des 8. Jahrhunderts ge-

[1]) *J. Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, herausgeg. von *Fr. Kugler*. Stuttgart 1858. — *A. F. Graf v. Schack*, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien. 2. Aufl. Berlin 1877. — Monumentos arquitectonicos de España. Madrid 1859—79. — *C. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892 (mit Lichtdrucktafeln.) — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt*, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893 (mit Lichtdrucktafeln).

schah durch Abderrhaman, den Letzten aus der Omayyaden-Dynastie, die Eroberung des Landes, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mohammedaner blieb. Die Mauren Spaniens — unter diesem Namen faßt man die aus Arabern, Berbern u. a. gemischten Eroberer des Landes zusammen — haben während dieses langen Zeitraums einen hohen Grad künstlerischer Kultur erreicht. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verliehen dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste. Ein Hauch edler, liebenswürdiger, hochherziger Gesinnung liegt über dieser Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien und findet in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und Kunst seinen Ausdruck. Die Architektur nahm in reger Weise teil an diesen glänzenden Vorzügen.

Fig. 80 Die Zisa bei Palermo

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahre 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens, Cordova[1]), eine prachtvolle Moschee, die den berühmten Heiligtümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte (Fig. 82). Sie bestand aus einer zehn Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der ganzen Länge mißt. Im 9. Jahrhundert wurden die Säulenreihen bedeutend verlängert, bis an die jetzige südliche Wand mit dem Mihrab, im 10. Jahrhundert noch 8 Schiffe hinzugefügt, so daß die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfaßt und der Grundplan des Gebäudes 167 m Länge bei 119 m Breite mißt. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe der etwa 6 m breiten Schiffe nur gegen 10 m, und auch diese Höhe ist nur durch eine äußerst künstliche Konstruktion ermöglicht worden. Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 3 m lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbögen, führte aber zu-

Fig. 81 Grundriss der Zisa bei Palermo

[1]) *K. E. Schmidt,* Cordoba und Granada. Leipzig und Berlin 1902.

gleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitelle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die darauf ruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente (vgl. Fig. 83). In dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der sog. Kapelle „Villa Viciosa", verschlingen sich die Bögen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreisteilen zackenartig zusammengesetzt, die abwechselnd aus weißen Hausteinen und roten Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich der kleine achteckige Mihrab, dessen Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Sämtliche Flächen sind mit Glasmosaiken und Marmorplatten bedeckt, deren Ornamentik von üppigem Arabesken-Rankenwerk gebildet wird; geometrische Figuren und Stalaktiten fehlen noch. — Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt zur christlichen Kathedrale umgewandelt wurde und dabei manche Umgestaltung erfahren mußte, ist doch der ursprüngliche Eindruck im wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen phantastisch üppigen Reiz empfängt trotz der unleugbaren Schwerfälligkeit der Konstruktion. Das Äußere ist auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

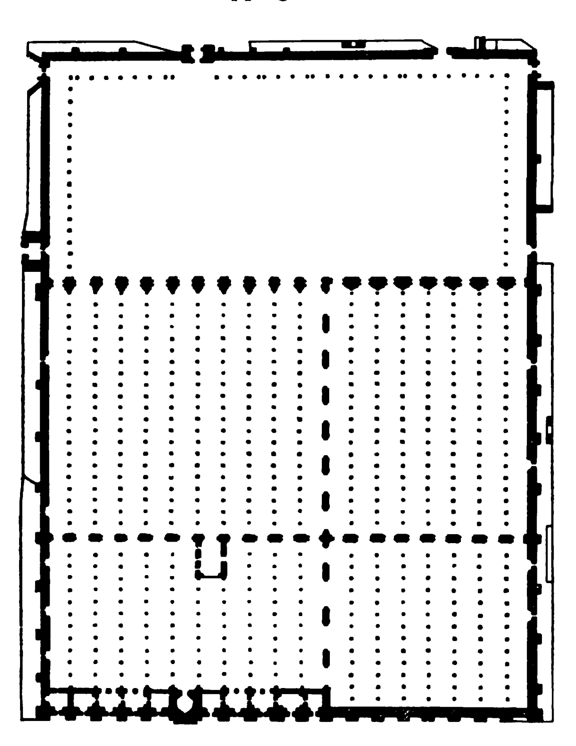


Fig. 82 Grundriss der Moschee zu Cordova

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von Sevilla[1]) an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Teilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die sog. Giralda, der ehemalige Minarett der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten (Fig. 84). Abweichend von der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich den Minaretts eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und erreicht bei 14 m Breite im Quadrat eine Höhe von 57 m, welche durch moderne Bekrönung bis auf 80 m sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert,

[1]) *K. E. Schmidt,* Sevilla. Leipzig 1902.

deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Ornamentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungen aufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen geteilt, mit Hufeisenbögen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.

Seinen Höhepunkt erreichte der maurische Stil jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlußepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen. Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegrenztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien

Fig. 83 Inneres der Moschee zu Cordova (nach Junghändel)

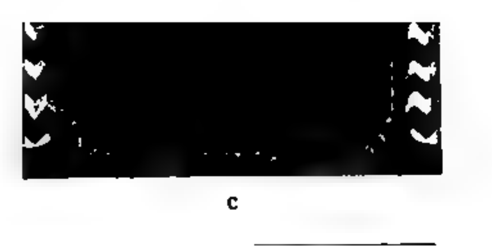
der Geist ihrer Kultur noch einmal kurz vor dem Verlöschen zu strahlendem Glanze aufzuflammen. Die gewaltige Feste der Alhambra[1]) (das „rote Schloß" nach der Farbe des Gesteins) auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada türmte sich seit 1250 empor, und der von ihr umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte Karl V einen großen Teil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestil zu setzen. Was indes erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit eines poetisch verklärten Rittertums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Märchens vorzuführen.

[1]) *J. Goury* and *Owen Jones*, Plans, elevations etc. of the Alhambra. 3 Vols. Fol. London 1842. — *Raf. Contreras*, La Alhambra, el Alcazar. Madrid 1885. — *R. Borrmann*, Die Alhambra zu Granada (Die Baukunst II, 3).





b



c

e

a

d

Farbige Details aus der Alhambra in Granada

(nach Junghändel & Gurlitt, die Baukunst Spaniens)

a) Säule mit Bogenfuß aus der Abencerragenhalle
b) Säule mit Stalaktitencapitell aus dem Gesandtensaale
c, d) Teile der Holztür in der Abencerragenhalle
e) Wandverkleidung aus der Nische der Linderaja

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.



Die Anlage des Schlosses gruppiert sich, nach der Sitte der südlichen Länder und namentlich des Orients, um zwei offene Höfe, die mit Wasserbassin, Fontänen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Tritt man von der Seite des alten Haupteinganges ein, wo jetzt die (auf dem Plan Fig. 85 heller schraffierten) Teile des Palastes Karls V. angrenzen, so befindet man sich in dem 22 m breiten, 37 m langen „Hof der Alberca“ (Myrthenhof), der an seinen beiden Schmalseiten von einer Säulenhalle eingefaßt wird. Dem Eingange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibül und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Turme der „Saal der Gesandten“, der ein Quadrat von 11 m bildet und in den über $2^1/_3$ m starken Mauern auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen erweitert wird (Fig. 86). Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das bis zu 18 m ansteigende Gewölbe. Diese Teile waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begrenzte, ist nur in geringem Maße erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume.

Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter offener Hof dar, etwas kleiner als der

Fig. 84 Die Giralda zu Sevilla

erste, 20 m breit und 37 m lang, aber an Reichtum, Zierlichkeit und Glanz der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmücken Springbrunnen, namentlich in der Mitte eine mächtige Schale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben hat (Fig. 87). Rings umziehen Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald einzeln, bald zu zweien oder gar zu dreien gruppiert, als ob jede strenge architektonische Regel dem heitern Spiel sich beugen sollte. Östlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den „Saal des Gerichts", während in der Mitte der Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der „Saal der beiden Schwestern", von zwei großen Marmorplatten des Fußbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschließt, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiß vollzogenen Morde der berühmten

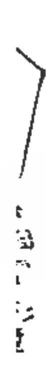


Fig. 85 Grundriss der Alhambra

Familie der Abencerragen erhielt (Fig. 88). Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Teile des Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente (vgl. die farbige Tafel) überdeckt, der Saal der Abencerragen außerdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs anmutigste mit zwei anstoßenden Kabinetten verbunden. Überallhin führen Kanäle das Wasser des großen Springbrunnens zu kleineren Fontänen, die das behaglich Wohnliche, träumerisch Poetische dieser Räume vollenden. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Alberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Die künstlerische Ausbildung dieses Grundplans atmet die höchste Leichtigkeit und Anmut. Der Ernst des streng Organischen wird durch eine scheinbar ans Unmögliche grenzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schießen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitelle haben diesen graziösen schlanken Charakter (vgl. die farbige Tafel). Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Teil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder

· Fig. 86 Fensternische im Gesandtensaal der Alhambra (nach Junghändel)

Stalaktiten bedeckt wird. Nach oben schließt eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen

ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Die ganze Säulenform erscheint unabhängig von allen antiken Traditionen als ein selbständiges Erzeugnis des mau-

Fig. 87 Löwenhof in der Alhambra

rischen Stiles in seiner Vollendung. — Ähnlich dekorativ behandelt erscheinen die Bogen in Rund- oder Hufeisenform, welche sich auf den Säulen erheben, an Flächen und Kanten mit durchbrochenen filigranartigen Ornamenten, verschlungenen

Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten völlig bedeckt. In der Tat haben sie auch keine konstruktive Bedeutung und sind nur als leichtes Füllwerk zwischen die Deckenträger eingespannt, wie denn die Bauweise überhaupt nichts weniger als solide oder gar monumental ist. Die Masse der auf den Säulen ruhenden

Fig. 88 Halle der Abencerragen in der Alhambra

Mauern besteht aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bogen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt. Aber dieses leichte Material ist mit großer Sicherheit zu reich bewegten Formen gestaltet, und dazu gesellt sich eine Ausstattung der Wandflächen von harmonischer Pracht. Den unteren Teil bildet ein Sockel von glasierten Fliesen (Azulejos), meist in Blau mit leuchtendem Goldlüster bemalt, bis gegen 1¼ m hoch. Die oberen Wand-

flächen werden durch Streifen mit goldnen Inschriften auf azurblauem Grunde abgeteilt und in einzelne Felder gefaßt, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Rot und Blau strahlen (vgl. die Tafel). Gern überläßt man sich der berauschenden Wirkung dieser Räume und vergißt darüber den Mangel architektonischer Strenge. Alles atmet den heiteren Genuß eines träumerisch poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet; hier wird labender Schatten, erquickende Kühlung in phantastisch geschmückten Räumen geboten. und beim Plätschern der Brunnen, beim Spielen des Sonnenlichts durch die Muster der durchbrochenen Bogengarnituren, beim Hauche köstlicher Wohlgerüche mußte wohl die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern.

Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausführung ist das auf einem gegenüberliegenden Felsen erbaute Lustschloß Generalife, durch anmutigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet.

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus einigen bildlichen Darstellungen in der Alhambra hervor. An den Gewölben dreier Nischen neben der Halle des Gerichts erscheinen auf Leder ausgeführte Gemälde, teils würdige Gestalten maurischer Herrscher, teils Szenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannigfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmut, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

C. In Persien, Indien und der Türkei

Innerhalb des ganzen Umkreises der islamitischen Architektur kann die Baukunst der Perser auf das höchste Alter Anspruch erheben. Eine kaum unterbrochene Tradition, vom Zeitalter der Römer, ja von dem der alten persischen Weltmonarchie beginnend, führt auf sie hin. Unter der Dynastie der Sassaniden[1]) im 3. Jahrhundert n. Chr. lebten die altpersischen nationalen Überlieferungen wieder auf. Diese aber waren in dem stein- und holzarmen Lande ganz auf den Backsteinbau begründet, der nun in großartigsten Dimensionen und mit sicherster Beherrschung der Technik in den Palastbauten der Sassanidenherrscher auftritt, von denen sich Ruinen in Firuz-Abad und Sarvistan erhalten haben. Eine Folge von Räumen mit Kuppel- und Tonnengewölben führt auf einen Binnenhof, der von ähnlichen Raumbildungen umgeben ist. Charakteristisch ist dabei, daß die Achsenrichtungen nur durch große gewölbte Nischen bezeichnet werden. Die Palastruine zu Ktesiphon (Fig. 89) umfaßt eine große mittlere Halle, die ein gewaltiges Tonnengewölbe von 25,80 m Spannung überdeckt, das weiteste, das im Altertum ausgeführt worden ist. Daran schließen sich zu beiden Seiten niedrigere tiefe Kammern, von denen eine mit Blendbogen dekorierte hohe Fassadenwand aufsteigt. Für das Innere ist eine orientalisch üppige Ausstattung mit farbigen Wandbekleidungen, Malereien und Teppichen vorauszusetzen, ebenso für die Umgebung die Anlage von Tierparks, Gärten und Wasserkünsten, wie bei den altpersischen Palästen. — In der Ornamentik der neupersischen Kunst, wie sie namentlich an den Felsreliefs von Nakschi Rustem, der klassischen Ruhmesstätte der Perser schon zu Zeiten des Darius, und zu Tage-Bostan auftritt, beginnt sich aus spätantiken Elementen jene Umformung und Mischung mit rein orientalischen Elementen zu vollziehen, welche dann als „Arabeske“ die Kunst des Islam beherrscht.

Die Gruppierung von offenen Räumen mit Tonnen- und Halbkuppelgewölben um einen Binnenhof, welche für die sassanidischen Backsteinpaläste typisch

[1]) *M. Dieulafoy*, L'art de la Perse. Paris 1884—89. Bd. IV, V.

erscheint, kehrt in dem kleinen Steinbau von Rabbath-Ammân (Fig. 90) an der Grenze von Palästina und Syrien wieder, der auch in seiner wohl erhaltenen Ornamentik als ein interessantes Erzeugnis west-östlicher Mischkunst aus der spätesten Zeit der Antike (7. Jahrh.) gelten darf.

Fig. 89 Palastruine zu Ktesiphon (nach Dieulafoy)

Backstein- und Gewölbebau blieben die Grundlage der persischen Architektur auch in den Zeiten des Islam.[1]) Ihr künstleriches Gepräge aber verlieh ihnen jetzt eine eigenartige Ziegelornamentik aus mosaikartig in dem Wandputz zusammengesetzten Backsteinen, die ein bald dichteres, bald lockeres Maschennetz bildend unabhängig von Verband und Schichthöhe des Kernbaus die Flächen überziehen. Dazu treten Inschriftfriese aus entsprechend zugehauenen Backsteinen. Das Verlangen nach Polychromie führte auch zur Anwendung farbiger Glasuren; namentlich die Kuppeln sind fast regelmäßig mit blauglasierten Ziegeln gedeckt.

Beachtenswerte Denkmäler dieser, augenscheinlich im 11. Jahrhundert bereits ausgebildeten Ziegelornamentik haben sich in Damgan, Ghasna, Veramin, Kum, Nachtschewan erhalten; namentlich die Gräber schiitischer Heiliger, die sogen. Imamzaddés, in zylindrischer oder polygonaler Form mit Flachkuppel oder

Fig. 90 Grundriss des Palastes von Rabbath-Ammân (nach Dieulafoy)

[1]) *F. Sarre*, Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901.

spitzem Pyramiden- resp. Kegeldach bieten dafür durch kunstvolle Zierlichkeit ausgezeichnete Beispiele (Fig. 91).

Vom Heiligengrab übertrug sich dieser Typus auf das Herrschergrab, wie die beiden schönen Seldschukengräber in Nachtschewan zeigen.[1]) Die charakteristische Form an allen diesen Bauten, zunächst für Türen und Wandblenden, ist der flachgedrückte Kielbogen, der sich bereits früh an Stelle der sassanidischen Ellipse gesetzt zu haben scheint.

Die wilden Zeiten des 13. Jahrhunderts, während deren die mongolische Sturmflut über Persien dahinbrauste, haben die älteren Denkmäler der Abbassidenepoche (seit 750) und der Türkenherrschaft (seit 1050) großenteils vernichtet. Einen Ersatz dafür bieten die in Kleinasien unter der Seldschukenherrschaft vom Ausgang des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Bauten.[2]) Sie stehen freilich nicht bloß unter dem Einfluß der persischen, sondern auch unter dem der hellenistisch-römischen und byzantinischen Kunst. In ihrer Anlage schließen sich die Moscheen dem allgemein in den Ländern des Islam üblichen Typus an: eine rechteckige, von Säulen getragene Halle mit flachem Dach, nur fehlt zumeist der Hof. Die Medresse, die Religionsschule, zeigt die persische Anlage mit einem Binnenhof, an den sich

Fig. 91 Persisches Heiligengrab in Ardebil (Nach Sarre)

[1]) *E. Jacobsthal*, Mittelalterliche Bauten von Nachtschewan. Berlin 1899.

[2]) *Ch. Texier*, Description de l'Asie Mineure. Paris 1849. — Descript. de l'Arménie etc. Paris 1852. — *E. Naumann*, Seldschukische Baudenkmäler in Kleinasien. Süddeutsche Bauzeitung 1896 (Sep.-Abdr.). — *F. Sarre*, Reise in Kleinasien Sommer 1895. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Berlin 1896.

in der Mitte der Seiten größere Nischen für den Unterricht und außerdem die Zellen für die Lehrer oder Schüler anschließen. Aber die Herstellungsart dieser Bauten wahrt zum Teil noch die solide Tradition der antiken Quadertechnik, und ihre Ausschmückung wird beherrscht einerseits von der Formenwelt des Byzantinismus, andererseits von der persischen Dekorationsweise mit Ziegelmosaik oder Fayenceplatten; dazu gesellt sich die spezifisch mohammedanische Sitte der breiten ornamentalen Inschriftstreifen und der Stalaktitenwölbungen. Den Mittelpunkt der architektonischen Dekoration bilden die oft prachtvoll ausgestatteten Portale. Der Portalbau der Moschee Sahib Ata in Konia (Fig. 92) ist in schwerfälligen Sandsteinformen ausgeführt, während die beiden schlanken Minaretts, die zu beiden Seiten des Portals aufsteigen (nur einer davon ist erhalten), persische Backsteinbauten mit farbiger Ziegelornamentik sind. Ähnlich ist in der 1442—43 erbauten Sirtscheli-Medresse zu Konia das reich verzierte Sandsteinportal türkisch, mit Anklängen an die westliche Bauweise, während der Backsteinbau des Hofes von *Mohammed* aus Tus (im nordöstlichen Persien) errichtet wurde, wie eine Inschrift angibt. Das Innere dieser Bauten erhält durch Bekleidung mit persischen Fayenceplatten (vgl. Fig. 93), das Äußere nach dem Vorgang der späteren byzantinischen Kunst durch Anwendung verschiedenfarbiger Steinarten lebendig malerischen Reiz. Ansehnliche Überreste von Moscheen, Medresses u. a. m. enthalten außer der alten Hauptstadt Iconium (Konia) namentlich Caesarea (Kaisarie), Nigde, Erzerum usw. Das großartigste Denkmal der seldschukischen Kunst bilden die Ruinen des Sultan Han, eines zwischen Konia und Akserai gelegenen festungsartigen Karavanserai (Unterkunfthauses) aus dem Jahre 1229.

Fig. 92 Portalbau der Moschee Sahib Abba in Konia (Nach Sarre)

In Persien selbst läßt sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts unter der Herrschaft der mongolischen Ilchane die Entwicklung eines bestimmten Bausystems verfolgen, das weithin vorbildlich gewirkt hat. Die Front der Moscheen und Medressen – die Unterschiede zwischen diesen Gebäudearten glichen sich allmählich aus — wird gewöhnlich von einem mächtigen Bogenportal zwischen Minaretts gebildet (Fig. 94); darauf folgt der durch große Bogennischen in den Achsen, welche sich über die umlaufenden Pfeilerhallen erheben, kranzförmig ge-

staltete Hof und in der Längsachse der mit einer Kuppel bedeckte Hauptraum. Allen Konstruktionen liegt die Form des Kielbogens (s. oben) zugrunde, die sich auch auf den Querschnitt der Tonnengewölbe und Kuppeln überträgt. Alle Flächen sind mit Ziegelornamentik oder bemalten und glasierten Fliesen aufs reichste dekoriert, Äußeres und Inneres geht zu einem farbig belebten monumentalen Eindruck zusammen. Namentlich das nordwestliche Persien hat in Veramin, Bostam, Kaschan und anderwärts stattliche Überreste dieser Bauweise bewahrt: in Sultanieh ragt der stolzeste Grabbau der türkisch-mongolischen Architektur empor, leider in arg zerstörtem Zustande, das Mausoleum des Mongolenchans Chodabende (1304 bis 1316). In noch traurigerem Verfall befindet sich die Blaue Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, einst eines der prächtigsten unter diesen Bauwerken. Ihre Anlage (vgl. Fig. 71) besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 16 m Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit harmonischer Schönheit verbindet. Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiß; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldene Arabesken und Inschriften ein. Im ganzen haben die persischen Arabesken im Gegensatz zu der streng architektonischen Stilisierung der spanisch-maurischen, mehr einen naturalistischen Charakter (Fig. 93).

Fig. 93 Fayencedekoration aus der Blauen Moschee zu Tabriz (Nach Sarre)

Glänzende Prachtbauten entstanden seit dem 16. Jahrhundert in Isfahan, der Residenz der Sefidendynastie. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppieren sich um einen riesigen Platz, den großen Meidan, der von spitzbogigen, kuppel-

gewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen hohen Portalbau zwischen schlanken Minaretts zeigt. Das eine dieser Portale führt auf die große Moschee, die gleich der ganzen Bauanlage ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587—1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minaretts bereiten auf den glänzenden Eindruck des Innern vor, dessen Hauptraum von einer Kuppel überragt wird. Alle diese Bauteile sind innen wie außen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiter prangenden Farben, in Weiß, Gelb und Schwarz auf blauem Grunde übersponnen, in welchem gelegentlich auch Tier- und Menschengestalten auftauchen, da die schiitische Religion der Perser ihnen nicht wie den strenger gläubigen Sunniten die Darstellung lebender Wesen verbot. — Ein charakteristisches Bild persischer Architektur bietet auch die kleinere Medresse des Schah Hussein in Ispahan (Fig. 94).

Fig. 94 Medresse des Schah Hussain in Ispahan

Auch in Indien[1]) schmiegten sich die Moscheen- und Grabbauten, nachdem der Islam im 12. Jahrhundert hier zur Herrschaft gelangt war, den in den imposanten Werken der Hindukunst vorhandenen Mustern an. Von den Prachtbauten, mit welchen die Residenz der ersten mohammedanischen Dynastien, Delhi, geschmückt war, ist wenig erhalten; der Einfall der Mongolen unter Timur hat ihnen den Untergang bereitet. Diese Bauten, namentlich der Herrscher aus der Patanendynastie zeichnen sich vor anderen Werken des Islams durch ihre Monumentalität und ihre symmetrische, planvolle Anlage aus, während sie mit jenen die überaus sorgfältige, zierliche und prunkvolle Durchbildung des Details teilen. Die Reste der Großen Moschee zu Delhi (um 1200 begonnen) zeigen einen inneren von Pfeilerhallen umgebenen Hof und einen größeren äußeren, gleichfalls von Hallen umschlossenen Bezirk; vor dem Liwan auf der Westseite baut sich eine mächtige, aufs reichste geschmückte Bogenwand auf; ganz ähnlich ist die Anlage der Moschee zu Adschmir. — In der späteren Zeit hat sich besonders

[1]) *J. Fergusson*, History of Indian architecture. London 1876. — *G. Le Bon*, Les monuments de l'Inde. Paris 1893.

Fig. 85 Dschumma-Moschee in Neu-Delhi (nach Original-Photographie)

die Herrschaft der Großmoguln im 16. und 17. Jahrhundert durch großartige Denkmale ausgezeichnet, deren vorzüglichste dem Schah Akbar d. Gr. († 1605) und seinem Enkel Schah Jehan ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schahs nachahmte, so erfuhr auch seine Kunst in den Grundzügen Einflüsse der persischen. Daher finden sich dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minaretts, die ausgedehnten Höfe und Hallen. Aber anstatt des zierlichen Gepräges der persischen Ornamentik erhebt sich hier das Äußere zum Charakter imposanter Massenentfaltung, deren einzelne Teile zwar malerisch kontrastieren, die aber in der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nachzueifern scheinen. In der innern Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Metalle und edle Steine verschwendet, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermärchen verwirklichen.

Schah Akbar gründete in geringer Entfernung von dem alten Herrschersitz eine neue Residenz, Agra, Schah Jehan ließ Neu-Delhi erstehen, beide schmückten ihre Städte mit den herrlichsten Bauten. Dieselben bilden inmitten von Gärten und Wasserbassins jenen älteren Bauwerken ähnliche, in sich geschlossene Anlagen. Die Große oder Dschumna-Moschee von Neu-Delhi, 1631—37 errichtet (Fig. 95), liegt auf einer hohen Terrasse aus rotem Sandstein und wird von einem Arkadenhof umschlossen, dessen Ecken von Kuppelpavillons bezeichnet werden, während in den Mitten der Seiten hohe Torbauten mit vorgelegten

Fig. 96 Taja-Mahal, Mausoleum der Gemahlin des Schah Jehan in Agra

Stufenanlagen den Zugang vermitteln. Die Moschee selbst nimmt den rückwärtigen Teil des Hofes ein und besteht aus einem Mittelbau mit zwiebelförmiger Kuppel und zwei gleichfalls von Kuppeln bekrönten Seitenflügeln. Die Ecken flankieren zwei hohe, kegelförmig aufsteigende Minaretts; die Mitte der Fassade bezeichnet ein imposanter Torbogen (in Kielbogenform), welcher die zwischen kleineren Minaretts hoch aufsteigende, zinnenbekrönte Wand durchbricht. Der ganze Riesenbau ist aus weissem Marmor mit eingelegten Streifen roten Sandsteins erbaut. Auch die kleinere Perl-Moschee in Agra besteht ganz aus weißem Marmor, ebenso wie der Wunderbau (Taj-Mahal) des Mausoleums, welches Schah Jehan seiner Gemahlin Nur Jehan errichtete (Fig. 96). Inmitten

eines blühenden, reich bewässerten Gartens liegt auf hoher Terrasse mit vier schlanken Minaretts auf den Ecken das Grabgebäude, ein Quadrat mit abgestumpften Ecken, neben den die ganze Höhe einnehmenden Eingangsnischen in zwei durch Blenden bezeichnete Stockwerke geteilt. In der Mitte steigt, umgeben von vier kleinen Kuppelpavillons, die gewaltige Hauptkuppel mit schwellender Umrißlinie, 75 m hoch, auf. Filigranartig durchbrochene Marmorgitter — in der noch heute geübten „Jali-gardi-Technik" — dämpfen das Licht der hohen Fenster und umgeben die Sarkophage des Stifters und seiner Gemahlin, welche gleich allen Wandflächen mit dem reichsten und zierlichsten Mosaikschmuck von

Fig. 97 Inneres des Audienzsaals im Palaste zu Delhi

Marmor und Edelsteinen bedeckt sind (vgl. das Innere des Audienzsaals im Palaste zu Delhi, Fig. 97).

Der einzige unter den türkischen Stämmen, der sich zu dauernder Staatenbildung befähigt, die Osmanen, hat auch zunächst in seinen Sitzen im nordwestlichen Kleinasien eine lebhafte Bautätigkeit entwickelt. Sie beruht auf der älteren seldschukischen Architektur, benutzt Marmor und Haustein als Material, übernimmt aber auch von den Persern die virtuos ausgebildete Keramik, deren Übung der Stadt Nicäa den Namen Tschinil Isnik (von Tschini = Fliese) eintrug. Daneben aber tritt auch schon eine bewußte Aufnahme des byzantinischen Zentralbaus als Grundzug der architektonischen Anlage hervor. Das 14. Jahrhundert sah die höchste Blüte dieses Stiles, die Regierung Murads I. (1360—88) ist ihre Glanzepoche. Die grüne Moschee von Nicäa (Isnik), die ihren Namen von dem Fayenceschmuck des Inneren und Äußeren hat, mit ihrer byzantinisierenden Zentral-

form, die große Moschee zu Brussa, die noch einmal auf die Anordnung eines gewölbten Hallenhofes zurückgreift, gehören zu den wichtigsten Denkmalen.

Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen im Jahr 1453 trat für den Islam ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung ein.[1]) Die Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem großartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin stets die dem Morgenlande geläufige Form monumentalen Bauens gewesen war. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Zentralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen. Die bedeutendsten unter den kaiserlichen Moscheen namentlich, d. h. die von den Sultanen selbst gestifteten Gotteshäuser (Djami-i-Salatin, deren man in Konstantinopel allein gegen 20 zählt), sprechen diesen Baugedanken in zwei Hauptvarianten aus: das eine Mal ist es die von der Sophienkirche stammende Anordnung einer Zentralkuppel, an welche sich in der Längenachse zwei Halbkuppeln schließen; das andere Mal in noch stärkerer Betonung des Zentralmotivs eine von vier Halbkuppeln kreuzförmig eingeschlossene Hauptkuppel. Letztere Form tritt zuerst in der von 1463—69 durch einen byzantinischen Baumeister *Christodulos* errichteten Moschee Mahmuds II. hervor. Beide Formen beherrschen abwechselnd die türkische Architektur. So findet der Grundriß der Sophienkirche Aufnahme bei der Moschee Bajasids II. (1498—1505), während der Grundriß der Mahmudieh bei der Prinzenmoschee (1543—48), sowie der gewaltigen Moschee Achmeds I. (1609—14) wiederkehrt. Aller Glanz der Ausstattung vereinigt sich zumeist in der musivischen Dekoration des Innern, während das Äußere vernachlässigt bleibt. Die mächtigen Bogenlinien der Kuppeln und die schlanken Minaretts, welche öfters zu vieren die Ecken der Moschee und des Vorhofes flankieren (nur die Achmedieh ist mit sechs Minaretts ausgestattet), bilden die bezeichnenden Formen des Außenbaues. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selim II. (1566—84) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die besonders prachtvolle Moschee Solimans II. zu Konstantinopel, vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppierten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke, sowie die erwähnte Prinzenmoschee sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeister *Sinan* ausgeführt.

---

[1]) *F. Adler*, Die Moscheen zu Konstantinopel. D. Bauzeitung 1874, Nr. 17 ff. — L'Architecture ottomane. Constantinople 1873. — *L. Parvillé*, Architecture et décoration Turques au XVe siècle. Paris 1874.

4. Anhang: Orientalisch-christliche Kunst

A. Armenien und Georgien

In den Kaukasusländern entwickelte sich um die Epoche des 10. und 11. Jahrhunderts ein christlicher Baustil, der einesteils von Byzanz seine Grundformen empfing, andererseits aber in der Durchführung derselben Einflüsse der frühmohammedanischen Architektur auf sich wirken ließ.[1]) Die Grundform der Kirchen ist das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt. Über der Kuppel steigt ein aus Stein konstruiertes zeltartiges Schutzdach empor, eine Gestalt, zu welcher vermutlich in dem gebirgigen Lande klimatische Rücksichten den ersten Anlaß gaben. Das Innere gliedert sich meist durch kräftige, mehrfach mit schlanken Säulen zusammengesetzte Pfeiler in verschiedene Abteilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämtliche Apsiden bleiben in der Mauerstärke verborgen und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Nische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstoßen. Ähnliche dreieckige Nischen finden sich auch an den Punkten der Mauer, die nach innen durch vorgelegte Pfeiler verstärkt sind und also nach sonstiger Bautradition eher eine Kräftigung durch Strebepfeiler als eine Schwächung erheischten. Die Gliederung der Außenwände geschieht durch ein System von feinen, mageren Halbsäulen, die durch Blendarkaden verbunden sind und sowohl an den unteren Teilen wie am Tambour der Kuppel vorkommen. Außerdem werden die Gesimse durch flache Friese von bandartigen Ornamenten geschmückt, die jedoch gleich den übrigen Detailformen etwas Ängstliches, Energieloses haben und den so übersichtlich angelegten, so wirksam gegliederten Bauten einen zaghaften, marklosen Charakter geben.

Fig. 98 Kathedrale von Ani in Armenien

Beispiele dieser Bauweise sind die Kathedrale von Ani, die gleich den übrigen Kirchen des Landes indes nur geringe Größenverhältnisse hat (Fig. 98). Ebenso die Klosterkirche von Etschmiadzin und die Kirche der hl. Rhipsime zu Vagharschabad, mit einer komplizierten Durchbildung des kreuzförmigen Grundrisses. Ferner die Kirche zu Ala Werdi und die Muttergotteskirche zu Gelathi in Georgien.

---

[1]) *Dubois de Montpéreux*, Voyage autour de Caucase etc. Paris 1839. 4 Vols. — *D. Grimm*, Monum. d'archit. byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersburg 1859 ff.

B. Russland

Nach Rußland kam das Christentum und mit diesem die Kunst von Byzanz schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, aber mehr als sonstwo gingen beide eine innige Verbindung mit dem Orientalismus in seinen ausschweifendsten Launen ein. Außerdem hat unzweifelhaft der alteinheimische Holzbau auch auf die

Fig. 99 Kirche des hl. Basilius (Wassili-Blagennoi) in Moskau

Konstruktion und die Ornamentation der Kirchenbauten Einfluß gehabt. Die ältesten Bauten [1]) sind kaum etwas anderes als sklavische Nachahmungen der byzantinischen Vorbilder, bis zum Ende des 12. Jahrhunderts wohl selbst von byzantinischen Architekten und Werkleuten ausgeführt. So die Sophienkirchen von Kiew (1037) und Nowgorod (1044—1051). Die erste Kirche, bei welcher

[1]) *Viollet le Duc*, L'Art Russe. Paris 1877. — *Th. Richter*, Monuments d'Architecture Russe ancienne. Moskau 1850. — *W. Souslow*, Monuments de l'ancienne Architecture Russe. St. Petersburg 1895 ff. — *E. Zabel*, Moskau. Leipzig und Berlin 1902.

die Tätigkeit ausschließlich russischer Arbeiter bezeugt wird, ist die Klosterkirche von Sousdal im 13. Jahrhundert; sie zeigt, in einer Erneuerung des 15. Jahrhundert, bereits die wohl dem nationalen Holzbau entlehnte Form des Walmdaches, das von den auf hohe Tambours gesetzten Kuppeln gleichsam durch-

Fig. 100 Die hl. Muttergotteskirche (Swetoi-Troitzki) in Moskau

brochen wird — eine sehr unschöne Dachlösung, welche aber für die russische Architektur charakteristisch bleibt. — Die lange Botmäßigkeit unter der Herrschaft der Mongolen (1237–1480) führte der russischen Baukunst dann zahlreiche Elemente orientalischer Kultur zu, welche ein buntes Formengemisch erzeugen, beherrscht von dem barbarischen Geschmack des prunkliebenden Mongolenhofes. Das 15. und 16. Jahrhundert brachte zahlreiche Architekten und Handwerker aus dem Abendlande, namentlich aus Deutschland und Italien, nach Rußland, die, wenn sie auch auf Befehl ihrer Auftraggeber sich an die Vorbilder der älteren russischen Bauten anschlossen, doch zahlreiche Einzelheiten aus dem Formenschatze ihrer engeren Heimat zur Anwendung brachten.

Aus diesen seltsamen Mischungen ist der eigentümliche Stil hervorgegangen, welchen die verschwenderischen Prachtbauten der moskovitischen Herrscher seit dem 15. Jahrhundert ziemlich übereinstimmend aufweisen. Der Grundplan der

Kirchengebäude bleibt im wesentlichen der byzantinische des 12. Jahrhunderts, von quadratischer Gesamtanlage, mit einer Mittelkuppel, aber durch Anbauten oft kompliziert gestaltet. Das Innere ist demzufolge auch meist gedrückt, schlecht beleuchtet, mehr ein Konglomerat von einzelnen Kapellen als ein wirkungsvoller, einheitlicher Raum; manche Kirchen sind selbst durchgängig in zwei Stockwerke geteilt. Der Chor wird durch die Ikonostas (Bilderwand) völlig von dem Schiff getrennt. Für den Eindruck des Äußeren bleiben die Kuppeln maßgebend, welche bis zur Zahl von elf sich auf hohen Tambours turmartig über dem Dach erheben. Der Übergang vom Quadrat zur polygonalen resp. kreisförmigen Grundform des Tambours ist im Inneren durch ein System von kleinen Sprengbögen vermittelt, und diese Konstruktion kommt auch im Äußeren durch jene eigenartigen, staffelförmig übereinander aufsteigenden Reihen von runden oder zugespitzten Giebelchen zum Ausdruck, welche den Fuß der Kuppeln umgeben. Die Bekrönung der letzteren aber bilden bauchig ausgeschweifte, in mannigfachen phantastischen Formen gestaltete und in Kreuzspitzen auslaufende Hauben. Alle diese Teile des Außenbaus sind mit Metall oder bunten Fayencen verkleidet und glänzen und glitzern in den leuchtendsten Farben; sie bilden in ihrer bizarren Eigenart den größten Stolz der national-russischen Bauweise.

Hervorragende Denkmale dieses Stils sind in Moskau die Kirche des heiligen Basilius (Wassili Blagennoi) (Fig. 99), 1554 von Iwan IV. gegründet, und die Kirche der hl. Muttergottes (Swetoi-Troitzki) (Fig. 100), dem 17. Jahrhundert entstammend.

Werke der Plastik fehlen so gut wie ganz in der alten Kunst Rußlands; dagegen spielt die Malerei sowohl in der Ausschmückung der Kirchen wie als Tafelmalerei eine bedeutende Rolle.[1]) Allerdings blieb auch sie ihrem ganzen Wesen nach jahrhundertelang abhängig von dem Vorbilde der byzantinischen Kunst. Das griechische Malerbuch vom Berge Athos in der russischen Version des sog. „Podlinnik" liefert noch heute im Grunde genommen die Vorschrift für die Wandgemälde und Heiligenbilder der russischen Kirchen, mögen auch im einzelnen sehr wichtige und interessante Zusammenhänge der Sujets und Typen mit abendländischen Werken nachweisbar sein und mag auch unter dem Einflusse der namentlich seit dem 15. Jahrhundert in Rußland beschäftigten Italiener sich daneben eine Modifikation des Stils, die sog. „Friajski", ausgebildet haben. Für die allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtung, welche den auf individueller Freiheit beruhenden Fortschritt der künstlerischen Ideen und des Könnens nachweisen soll, stehen diese Leistungen an Interesse zurück, so daß hier dieser kurze Hinweis als genügend erachtet werden darf.

---

1) *A. Pokrowski*, Wandgemälde in den griechisch-russischen Kirchen. Moskau 1890. — *V. de Boutowski*, Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle. 2 Vols. Paris 1870.

DRITTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes

im frühen Mittelalter (romanische Epoche)

1. Vorstufen: Altnordische und karolingische Kunst

Das Auftreten der nordisch-germanischen Stämme in der Völkerwanderung bedingt eine neue Epoche für die Geschichte der Kunst. Die Germanen standen in jeder Art von Kultur hinter den Völkern der alten Welt zurück, aber sie brachten aus ihren nordischen Wäldern einen wenn auch beschränkten Besitz an eigenem Kunstschaffen und Formempfinden mit, dessen Ansammlung und Ausgestaltung weit in das Dunkel prähistorischer Zeiten zurückreicht. Gleich aller urtümlichen Kunst beruht auch die nordisch-germanische auf den Techniken der Holzbearbeitung, der Töpferei, Weberei und Bronzegießerei. Aus dem Material der heimischen Wälder erbaute der Germane sein Haus, flocht sich Matten und Decken und schnitzte die Bilder seiner Gottheiten, sowie die einfachen Ornamente, mit denen er Pfosten und Wände, Waffen und Gerätschaften verzierte. Holzschnitzereien dieser Art, der noch heute geübten Technik des Kerbschnitts entsprechend, finden sich an den sog. Totenschuhen, ihrer Bestimmung nach rätselhaften Grabbeigaben aus alten Alemannengräbern (Fig. 101). In seiner Übertragung auf bronzene, silberne und goldene Waffen, Gefäße, Schmucksachen, namentlich Spangen und Gewandnadeln aller Art, lernen wir diesen urgermanischen Ornamentstil aus den Funden unzähliger alemannischer und fränkischer Grabstätten kennen

Fig. 101 Holzschnitzerei an einem s. g. Totenschuh aus Oberflacht

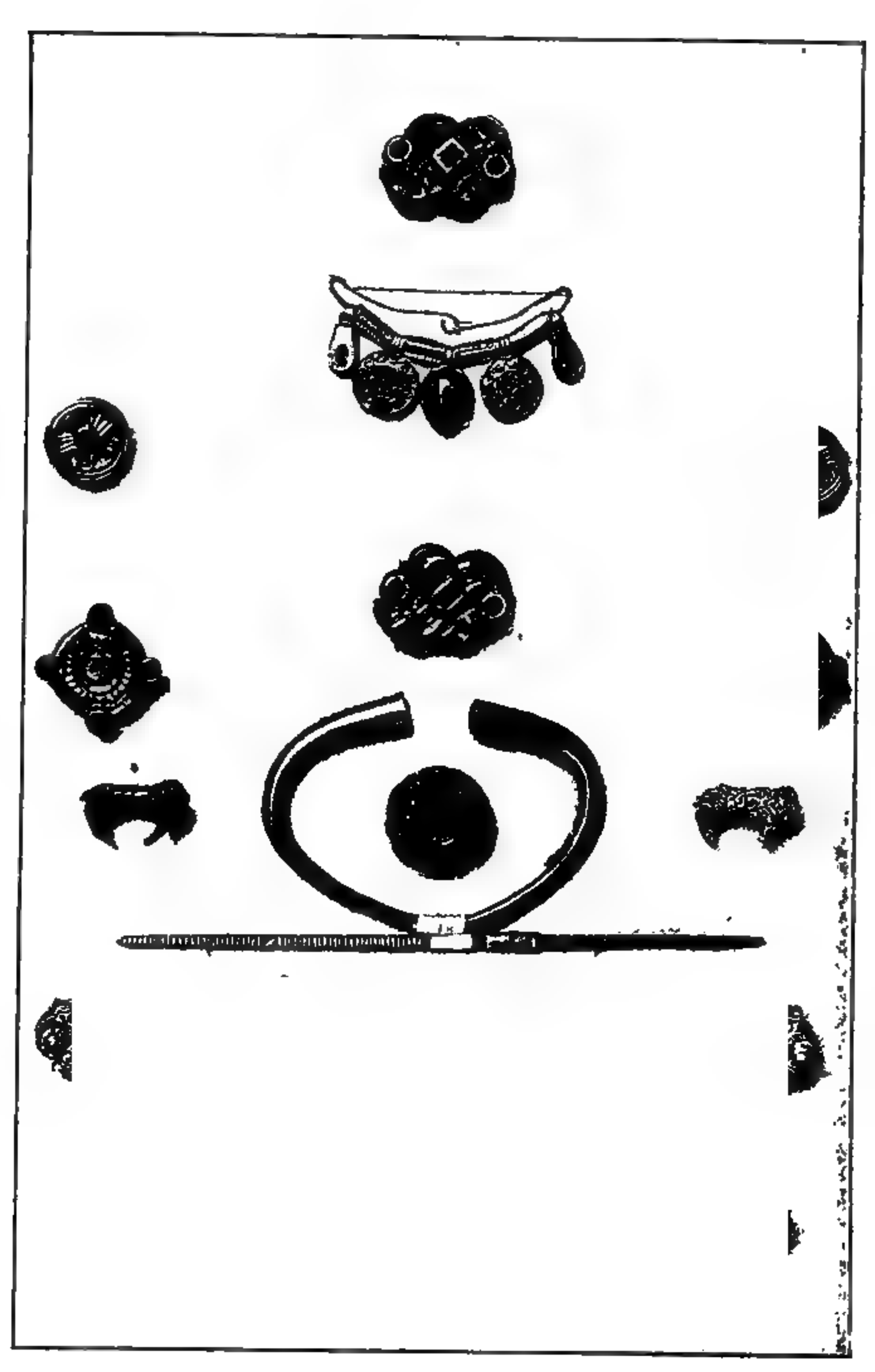


Fig. 102 Aus Alemannengräbern bei Wurmlingen

(Fig. 102).[1]) Eng damit verbunden aber treten die aus der uralten Flecht- und Webetechnik übernommenen Motive der Bandverschlingung, der Verknotung und Verknüpfung auf, die namentlich durch Gravier- und Tauschierarbeit (in Vertiefungen eingehämmerte Plättchen und Drahtstücke von andersfarbigem Metall) auf die Schmucksachen übertragen wurden (Fig. 103). Selbstverständlich sprechen auch die der Metallarbeit speziell eigenen Verzierungsweisen, wie aufgelötete Drahtspiralen und Knöpfchen, eingepunzte Ornamente u. dgl. in dieser ausgebildeten Goldschmiedetechnik mit, ebenso wie den alten Germanen die Fassung von Edelsteinen und Glasflüssen in Gold und Silber (Verroterie cloisonné) durchaus geläufig war. (Vgl. Fig. 102 oben und Mitte.) Die Funde reicher Goldschätze längs des ganzen Weges, den germanische Stämme in der Völkerwanderungszeit zurückgelegt haben, von den Steppen Ungarns bis nach Frankreich und Spanien, geben uns von dieser barbarischen Schmucktechnik eine durch die Schönheit des erzielten Eindrucks oft überraschende Anschauung. Solcher Art ist der Schmuck des fränkischen Königs Childerich († 481), welcher in dessen Grabe zu Tournay gefunden wurde,[2]) der merowingische Goldschmuck von Wieuwerd, jetzt im Museum zu Leyden, der wahrscheinlich vom Burgunderkönige Sigismund herrührende Schatz von Gourdon, welcher in das Museum des Louvre gelangt ist, vorzüglich aber der prachtvolle Fund von Guarrazar bei Toledo, jetzt ebenfalls in Paris befindlich.[3]) Die Hauptstücke des letzteren bilden acht goldene Kronen, wie sie zum Aufhängen vor den Altären bestimmt waren, und von denen eine den Namen des westgotischen Königs Receswinth († 672) trägt (Fig. 104). Aus dem Osten stammen der auf der Puszta Bakod entdeckte, jetzt im Museum zu Budapest befindliche Schmuck, sowie der früher zu Petreosa in der Walachei ausgegrabene, der ins Museum von Bukarest gelangt ist; namentlich aber der im Jahre 1799 zu Nagy Szent-Miklós in Ungarn gefundene sog. „Schatz des Attila", jetzt im K. K. Antikenkabinett zu Wien[4]), der nicht weniger als 23 Goldgefäße im Gesamtgewicht von 1678½ Dukaten umfaßt, Prachtwerke in getriebener Arbeit mit Resten von Emailschmuck, reich verziert mit figürlichen und ornamentalen Darstellungen,

Fig. 103
Gewandnadel aus Dietersheim
Eisen, mit Silber tauschiert

Fig. 104 Krone Receswinths

[1]) *L. Lindenschmit*, Handbuch d. deutschen Altertumskunde. Braunschweig 1880—89.

[2]) *Cochet*, Le tombeau de Childeric. Paris 1859, und *Labarte* a. a. O., Taf. 29 30.

[3]) *R. de Lasteyrie*, Description du trésor de Guarrazar. Paris 1860, und *Labarte* a. a. O. I. Taf. 32.

[4]) *J. Hampel*, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sog. „Schatz des Attila". Budapest 1885.

in welchen sich antike Reminiszenzen, orientalische Einflüsse und nordisch-barbarische Elemente verschmelzen (Fig. 105).

Von auschlaggebender Bedeutung für die Ornamentik der germanischen Stämme ist die Tierornamentik[1]), in der man wohl mit Unrecht eine erst unter dem Einfluß römischer Kultur entstandene Verzierungsform hat erblicken wollen. Vielmehr liegen hier wahrscheinlich weit ältere, auf den Orient und die griechische Kunst zurückgehende Anregungen zugrunde, die aber von dem germanischen Kunstgeiste seinem eigensten Empfinden gemäß verarbeitet und weiter gebildet worden sind.[2]) In zweifacher Art wird die Tierform ornamental verwertet:

Fig. 105 Goldene Kanne aus dem Funde von Nagy Szent Miklós

Fig. 106 Silberne Gewandspange aus Heidingsfeld in Franken

als freie Endigung und als Flächenfüllung (Fig. 106). Köpfe von Vögeln (vgl. Fig. 102 Mitte) wie von Vierfüßlern (Fig. 106) bilden die Enden der Gewandspangen und Nadeln oder treten in den Ecken zwischen Platte und Bügelteil der großen Prachtfibeln frei hervor. Besonders charakteristisch aber ist die Verwendung der Tierformen zum Schmuck der Innenflächen. Wie in der Bandornamentik verschlingen und verknüpfen sich die langgezogenen Tierleiber zu phantastischen Gebilden, nur Kopf, Augen und Füße werden noch gerade erkennbar angedeutet. Ja oft genug lassen sich in dem fadenförmigen Geschlinge überhaupt nicht zusammenhängende

[1]) *Sophus Müller*, Die Tierornamentik im Norden. Übersetzt von J. Mestorf. Hamburg 1881.

[2]) *F. Seesselberg*, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin 1897.

Gestalten verfolgen, sondern es gleicht einer Sammlung einzelner Gliedmaßen, Schnäbel und Füße. Spukhaft wogen die Formen durcheinander, ohne alles organische Gefüge, einander gegenseitig verdrängend und verschlingend, gleich den Nebelgestalten der germanischen Göttersage. Aus wenigen einfachen Grundelementen gehen stets neue Kombinationen hervor; unter den vielen Tausenden von Grabfunden zeigen kaum zwei genau dieselbe Ornamentation. So herrscht bei scheinbarer Armut ein ungemein großer Reichtum und in den besseren Fundstücken auch ein origineller und durchgebildeter Geschmack.

Diese ganze Ornamentationsweise mit ihrer subjektiven Willkür und ruhelosen Phantastik steht in einem starken inneren Gegensatz zu dem Kunstempfinden der Antike, das überall von der organischen Ausgestaltung der Tier- und namentlich der Pflanzenmotive ausgeht. Während ihrer langen Herrschaft über große

Fig. 107 Der s. g. Sessel Dagoberts im Louvre zu Paris

Teile Galliens und Deutschlands hatten die Römer ja unzweifelhaft auch hier eine Kunstübung hervorgerufen, die ihrem verfeinerten Geschmack und Luxusbedürfnis entsprach. So finden sich aus späterer Zeit, nachdem die Sturzwellen der germanischen Einwanderung die Römerherrschaft verdrängt haben, noch Arbeiten, die als Nachahmungen römischer Werke betrachtet werden müssen. Ein Beispiel bietet der durch eine alte Tradition als Eigentum des Merowingerkönigs Dagobert bezeichnete prächtige Bronzesessel im Louvre (Fig. 107). Insbesondere die verschiedenen hochausgebildeten Zweige der Kunsttechnik in Metall haben die Barbaren sicher von den Römern empfangen, und die Form der Spangen, der Gefäße usw., sowie einzelne Teile der Dekoration (vgl. die Köpfe in Fig. 106) mögen durch römische Vorbilder beeinflußt worden sein. Aber mit Zähigkeit haben die germanischen Stämme an ihrer alten Band- und Tierornamentik festgehalten, auch nachdem sie das Christentum angenommen hatten und unter den fränkischen Königen zu engerer staatlicher Gemeinschaft zusammengeschlossen waren. Selbst

die Kirche mußte an ihren heiligen Gerätschaften der alten Stammesornamentik Raum gönnen; dies bezeugt ein wichtiges Denkmal aus verhältnismäßig später Zeit: der im Stift Kremsmünster aufbewahrte **Kelch**, der seiner Inschrift zufolge für den 788 n. Chr. abgesetzten Bayernherzog Tassilo angefertigt wurde (Fig. 108). Er besteht aus Kupfer und ist mit Silberblech überzogen, in dessen Fläche die figürlichen Darstellungen und das Beiwerk eingegraben sind. Die kirchliche Bestimmung des Geräts erhellt aus den Brustbildern Christi und der Evangelisten auf dem oberen Teil, fünf Heiliger auf dem Fuß. Dazwischen aber sind kerbschnittartig Band- und Tierverschlingungen angebracht, die ebenso wie die aufgesetzten kleinen Edelsteine am Knauf und der Ring von Goldperlen unter der Kuppe genau den Ornamenten der Grabfunde entsprechen.

Fig. 108 Tassilokelch im Stift zu Kremsmünster

Auf einem anderen Gebiete kirchlicher Kunst hat die nordische Ornamentationsweise noch tiefere Wurzeln geschlagen und ist bis zum höchstem Raffinement gesteigert worden: in der **Miniaturmalerei**, namentlich der Iren und Angelsachsen. Von den Stürmen der Völkerwanderung unberührt und früher als das Festland dem Christentum gewonnen, haben die keltischen Bewohner der britischen Inseln bereits im 5. Jahrhundert zahlreiche Kirchen und Klöster besessen und den Grund zu einer kirchlichen Kunst gelegt, welche nationalen Charakter trägt. Uralte Steinkirchen mit Rundtürmen, Grabmonumente mit geometrischer Ornamentation, reliefgeschmückte Hochkreuze, wie das Ruthwellkreuz, endlich Metallarbeiten sind die Zeugnisse dieser Kunstübung.[1] In den Klöstern wurde frühzeitig auch die **Buchmalerei** betrieben; infolge der ausgedehnten Missionstätigkeit der irischen Mönche haben sich wichtige Denkmäler derselben nicht bloß in englischen und irischen Bibliotheken, sondern auch auf deutschem Boden, wie im Kloster St. Gallen erhalten.[2] Im Gegensatz

Fig. 109 Irisches Ornament (St. Gallen)

[1]) *G. Petrie*, The ecclesiastical Architecture of Ireland. Dublin 1845. — *M Stokes*, Early christian Architecture of Ireland. London 1878. — *J. Anderson*, Scotland in early Christian Times. Edinburg 1891.

[2]) *J. O. Westwood*, The Miniatures of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1869. — *J. Gilbert* and *E. Sullivan*, Facsimiles of National Manuscr. of Ireland. London 1874—78. — *F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken. Zürich 1851.

zur byzantinischen Buchmalerei herrscht in der Ausschmückung der irischen Handschriften ein reiner kalligraphisch ornamentaler Charakter. Reichgeschmückte Initialen und Titelblätter sind in einem Ornamentstil ausgeführt, der zunächst ausschließlich die geometrischen Muster der Flecht- und Webetechnik, sowie die aus der Metalltechnik entlehnte Spirale verwendet; phantastische Tierverschlingungen (Fig. 109) treten auf und selbst Versuche zu figürlicher Darstellung (Fig. 110), die aber mit Konsequenz völlig in den kalligraphischen Schnörkelstil hinübergezogen wird. Auch die menschlichen Figuren sind in dieser Malerei nichts anderes als Linienverschlingungen und Flächenverzierungen; ihren grotesken Eindruck mildert oft die reiche monumentale Umrahmung, die gleich allen anderen Ornamentationen in diesem Stil durch Reichtum der Linienführung, geschmackvolle und sauberste Durchführung ausgezeichnet ist (Fig. 110). Es ist nicht Mangel an Geschmack und barbarische Roheit, vielmehr eine bewußte Abstraktion von aller Nachahmung der Natur im stilistisch-künstlerischen Interesse, welche diese seltsamen Werke geschaffen hat. — Weniger befremdlich wirken die Miniaturen in angelsächsischen Handschriften, da sie nur im ornamentalen Beiwerke den irischen Phantasiestil aufnehmen. Sie nehmen auf diese Weise eine Mittelstellung zwischen den irischen und merovingisch-fränkischen Miniaturen ein, welche dem 7. und 8. Jahrhundert entstammen und sich namentlich in Handschriften zu Paris, Laon und Toulouse erhalten haben. Hier weisen auch die ornamentalen Bildungen eine Verbindung nationalen Empfindens — wie es sich in der Vorliebe für Bandverschlingungen und Tierformen ausspricht — mit antiken Reminiszenzen auf; so kommen zahlreiche Blattmotive vor, welche sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen sind. Aus Fischen und Vögeln werden ganze Buchstaben geformt; die Versuche zu figürlicher Bildung sind roh, zum Teil von ungezügelter Phantastik. So enthält das Titelblatt einer Handschrift des Orosius (Fig. 111) in den Medaillons der Einfassung wohl

Fig. 110 Johannes der Evangelist
Aus dem Kodex Mac Durnan im Lambeth-Palast zu London

zum erstenmal die Darstellung der Evangelisten in menschlicher Gestalt, aber mit den Köpfen ihrer symbolischen Tiere.

Von einer monumentalen Kunst ist bei den germanischen Völkern auch nach ihrem Auftreten in der Geschichte noch während dreier Jahrhunderte kaum die Rede. Das Material ihrer Bauten war das Holz und ist es in waldreichen Gegenden noch weit über das erste Jahrtausend hinaus geblieben. Der Palast des Hunnenkönigs Attila war, wie ein byzantinischer Berichterstatter aus dem Jahre 448 aufgezeichnet hat, aus Holz erbaut, mit einem Umgang und Türmen versehen; aber auch noch im 11. Jahrhundert fand der auf den Bischofsstuhl von Passau berufene hl. Altmann in seinem Sprengel fast nur Holzkirchen vor. Den Steinbau lernten die germanischen Stämme von den Römern und nahmen ihn dauernd an, wo sie in engere Berührung mit der Kultur der alten Welt traten. So sind die Bauten der Ostgoten in Ravenna die ersten monumentalen Architekturwerke, die einem germanischen Volksstamm ihre Entstehung verdanken. Sie zeigen vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Theoderich-Grabmals (vgl. S. 20) die völlige Abhängigkeit von der antik-christlichen Kunst. Auch die Langobarden, welche zwei Jahrhunderte lang (568—774) einen großen Teil Italiens beherrschten, schlossen sich in ihrer seit dem Ende des 6. Jahrhunderts entwickelten reichen Bautätigkeit im allgemeinen den auf italienischem Boden vorhandenen Mustern an.[1]) Wie weit sie dabei selbständige Baugedanken zur Anwendung gebracht haben, die manche dieser Bauten als eine Vorstufe des entwickelten romanischen Stils erscheinen lassen, ist im einzelnen zweifelhaft, da zahlreiche Veränderungen und Renovationen späterer Zeit es oft unmöglich machen, eine sichere Anschauung von dem ursprünglichen Bau zu gewinnen. Die kreuzförmige Gestaltung des Grundrisses der Basilika und die ersten Versuche zur Überwölbung des Langschiffes glaubt man ihnen zuschreiben zu können. Die Tätigkeit der in der Gegend des Comosees seßhaften Comasker Steinmetzenschule (Magistri Comacini), von denen bereits die Gesetzbücher des Langobardenkönigs Rothari berichten, hat jedenfalls viel zur Ausbreitung einer bestimmten, von selb-



Fig. 111 Titelblatt einer Handschrift des Orosius Bibliothek zu Laon

[1]) *F. Osten*, Bauwerke in der Lombardei vom 7.—14. Jahrh. Darmstadt 1846—54. — *M. F. de Dartein*, Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris 1865—66. — Vgl. *R. Cattaneo*, L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1888.

ständigen Erfindungen der Langobarden beeinflußten Bau- und Dekorationsweise in Italien beigetragen.[1]).

Nördlich der Alpen war es seit dem Ende des 5. Jahrhunderts das fränkische Reich der Merovinger, das eine monumentale Architektur hervorbrachte. Fast ausschließlich literarische Quellen geben von ihr Kunde; die Denkmäler selbst sind zerstört. Wir müssen überhaupt wohl annehmen, daß letztere zunächst durchaus in Holz aufgeführt waren. Erst allmählich wurde der Holzbau durch den Steinbau ersetzt, der sich in seiner primitiven Ausführung den örtlichen Verhältnissen anschloß, also bedingt wurde durch das gerade vorhandene oder leicht zu beschaffende Material, das meist Bruchsteine oder Lehmziegel waren. Nur in Gallien,

Fig. 112 Dom von Trier
Durchschnitt des ältesten Baus (nach Dehio u. v. Bezold)

das jahrhundertelang unter römischer Herrschaft gestanden hatte, und in den Rheinlanden wahrten zahlreiche Reste die Tradition einer solideren Technik und eines wirklich monumentalen Schaffens. Zu ihnen gehört vor allen der Dom zu Trier, in seinem Kern die Erneuerung eines älteren Baus aus römischer Zeit, von Bischof Nicetius um 550 n. Chr. vorgenommen.[2]) Derselbe bildete ein Quadrat von etwa 40 m, innerhalb dessen durch vier gewaltige Säulen ein mittlerer quadratischer Raum von 16,5 m lichter Weite herausgehoben wurde; Rundbögen von kühner Spannung verbanden die Säulen untereinander und mit den entsprechen-

[1]) Neue Aufschlüsse verspricht das (unvollendete) Werk von *G. T. Rivoira*, Le Origini della Architettura Lombarda. I. Band. Rom 1901.

[2]) *J. N. v. Wilmowsky*, Der Dom zu Trier. Trier 1874.

den Wandpfeilern. Das Ganze war durch eine flache Holzdecke abgeschlossen (Fig. 112). Ob die dem Zentralbau sich nähernde, durch einfache Großartigkeit ausgezeichnete Anlage ursprünglich ein Profanbau oder etwa ein Grabbau gewesen sei, ist nicht ausgemacht.

Karl der Große ist der erste Herrscher aus germanischem Stamm, der die Pflege der Kunst als eine seiner Herrscherpflichten erkannte. Wie ihm aber in seinem politischen Wirken die Erneuerung des römischen Kaisertums als Ziel vorschwebte, wie die literarische Bildung, welche er durch die Gründung von Schulen und durch die Berufung ausgezeichneter Gelehrter an seinen Hof im Frankenreiche heimisch zu machen suchte, die antik-klassische war, so mußte ihm auch für alles künstlerische Schaffen das Vorbild der Antike und im engeren Sinne der antik-christlichen Kunst allein maßgebend sein. Um aus einem fast unkultivierten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranzuziehen, selbst um den Mangel an edlem Material, an Technik, an Hilfsmitteln aller Art bei der Ausführung zu überwinden, dazu brauchte der große Kaiser einen bereiten Schatz an künstlerischen Ideen und Motiven, an Mustern und selbst an verwendbaren Einzelstücken, aus dem er und seine Meister das ihnen passend Erscheinende auszuwählen und zu benutzen oder dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend umzugestalten vermochten. Was wir daher in dieser Zeit bei den germanischen Völkern an künstlerischen Werken antreffen, ist im wesentlichen eine Nachbildung römischer oder auch byzantinischer Kunst, nicht ohne Spuren barbarischer Umformung, wie Mangel an Verständnis und an Übung sie herbeizuführen pflegt.

Fig. 113 Grundriss des Münsters zu Aachen

Dieser Grundzug der karolingischen Kunst tritt zunächst in den zahlreichen Bauunternehmungen hervor, mit welchen Karl der Große die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Sind auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim kaum Spuren auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, nur geringe Reste nachweisbar,[1]) so läßt sich doch ermessen, daß die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Schiffe des Münsters zu Aachen im wesentlichen auf uns gekommen (Fig. 113, 114). Der Bau, welcher von 796—804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichtum der Ausstattung zu Gebote stand. Ravenna mußte die Marmorsäulen liefern; auch für den Grundplan ist unverkennbar die Form von S. Vitale maßgebend gewesen, wenn auch in starker Vereinfachung und unter Mitwirkung anderer, namentlich lombardischer Zentralbauten. Ein mittleres Achteck wird von einem nach innen kreisrunden, nach außen sechzehnseitigen Umgang mit Galerie umgeben. Den Mittelbau bedeckt eine Kuppel oder vielmehr ein achtteiliges sog. Klostergewölbe; der Umgang ist abwechselnd mit

---

[1]) *J. Plath*, Die Königspfalzen der Merovinger und Karolinger. Berlin 1892. — *F. v. Reber*, Der Karolingische Palastbau. München 1893 (Abhandl. der Bayer. Akad. Bd. XX).

quadratischen Kreuz- und dreieckigen Kappengewölben versehen und die Emporen besitzen in ihren ansteigenden Tonnengewölben ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Ihre Öffnungen nach dem Mittelraum hin sind mit einer doppelten Säulenstellung ausgesetzt. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die reichen in Erz gegossenen Türen und Galeriebrüstungen von der Gediegenheit und Pracht

Fig. 114 Durchschnitt des Münsters zu Aachen (Rekonstruiert)

der inneren Ausstattuug. Das Äußere des Baus läßt eine noch ziemlich ungefüge Technik in Bruchsteinen erkennen. An der Westseite ist eine Vorhalle mit Obergeschoß angelegt, durch zwei runde Treppentürme flankiert, welche die Aufgänge für die Emporen enthalten. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gotischem Stil angebauten Chor verdrängt worden.

Das Münster Karls des Großen war für seine Zeit ein Wunderbau, und mehrfache Nachahmungen, wie die Kirche zu Otmarsheim im Elsaß, der West-

chor des Münsters zu Essen, bezeugen die Verehrung, welche ihm gezollt wurde. Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Kirchenbaus knüpft aber auch in karolingischer Zeit an das allgemein gültige Schema der Basilika an. Dies gilt von den beiden Stiftskirchen zu Seligenstadt und Michelstadt im Odenwalde, die beide von Einhard, dem Geheimschreiber und Biographen Karls, um 825 erbaut wurden. Die Anlage der Kirche zu Michelstadt (bei dem jetzigen Steinbach) hat sich durch Ausgrabungen als eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit einer Art von Querschiff und ausgedehnter kreuzförmiger Krypta nachweisen lassen.[1]) Vor der Kirche befand sich ein Vorhof (Atrium), der mit einem Vorhallenbau in Verbindung stand. — Im Zusammenhang mit einer großartigen Basilikaanlage stand auch einst der prächtig geschmückte Bau, welcher sich zu Lorsch an der

Fig. 115 Torhalle einer fränkischen Basilika zu Lorsch

Bergstraße, südlich von Darmstadt, erhalten hat (Fig. 115).[2]) Er gehörte als Torhalle zum Vorhofe der 774 in Gegenwart Karls des Großen eingeweihten Klosterkirche; später wurde der kleine Bau selbst in eine Kapelle umgewandelt. Wie in Nachahmung eines römischen Triumphbogens öffnete er sich einst in drei rundbogigen Öffnungen an beiden Langseiten, zwischen schlanken Halbsäulen mit Kompositakapitellen. Über dem von ihnen getragenen Gesims steigt eine Reihe kleiner jonischer Pilaster auf, welche mit Spitzgiebeln verbunden sind. Ein Zahnschnittgesims schließt den Aufbau ab, dessen Mauerflächen ganz mit roten und weißen Steinplatten in regelmäßigen Mustern belegt sind. Wenn man in dieser malerischen Dekoration wohl mit Recht ein volkstümlich germanisches Element erkennt, so wahren die Kapitelle und Gesimse dagegen reiner als irgendein anderes Monument in karolingischer Zeit den antiken Formencharakter und machen den interessanten Bau zu einem sprechenden Zeugnis hoher Begeisterung für die Kunst des Altertums.

---

[1]) *R. Adamy*, Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald. Hannover 1885.

[2]) *R. Adamy*, Die fränkische Torhalle und Klosterkirche zu Lorsch. Darmstadt 1891.

Den wichtigsten Ausgangspunkt der baulichen Entwicklung bilden in dieser und der Folgezeit die großen Klöster des Benediktinerordens, von denen Centula (St. Riquier) in der Normandie, Tours, S. Vandrille (Fontanella) in Frankreich, Fulda, Lorsch, St. Gallen und Reichenau in Deutschland früh zu

Fig. 116 Obergeschoss von St. Michael zu Fulda

hoher Bedeutung gelangten.[1] Von ihren Bauten hat sich nichts erhalten; auf deutschem Boden in Fulda, dessen Klosterkirche bereits im 10. Jahrhundert durch Brand unterging, nur die Michaelskapelle, vor 822 von Abt Eigil als Grab-

[1] *J. v. Schlosser*, Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters. Wien 1889.

kirche für sich und seine Nachfolger errichtet. Es ist ein aus antiken Reminiszenzen hervorgegangener Zentralbau, ursprünglich aus Krypta und Obergeschoß von kreisrundem Grundriß bestehend. Das Obergeschoß (Fig. 116) enthält einen — später erhöhten — Mittelraum, mit einer Kuppel gedeckt und durch acht Säulen von dem niedrigeren Umgang geschieden. Es ruht auf der um eine Mittelsäule in konzentrischen Mauerringen gewölbten Krypta, und dieses Verhältnis ist bereits von einem geistlichen Zeitgenossen des Erbauers symbolisch auf Christus als den Grundstein und zugleich den Schlußstein (in der Kuppel) des Reiches Gottes gedeutet worden. Die Kapitelle und zum Teil auch die Basen der Säulen zeigen ohne Verständnis nachgeahmte antike Formen. [1])

Von dem unter Abt Gozbert 822 begonnenen Neubau des Klosters St. Gallen ist kein Stein auf dem anderen geblieben, aber deutlich redet hier ein Denkmal einzig in seiner Art: der in der Bibliothek von St. Gallen erhaltene Bauplan, mit roten Linien auf Pergament gezeichnet und durchweg mit erläuternden Beischriften versehen. [2]) Wichtig ist hier (Fig. 117) vor allem die Gestalt der Kirche, welche die Elemente der ganzen folgenden Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaus bereits enthält, wenn auch erst im Keim. Es ist eine Säulenbasilika, das Mittelschiff (*a*) doppelt so breit wie die Seitenschiffe (*b*) 40 : 20), das Querschiff (*c*) dreimal die Breite des Mittelschiffs enthaltend. Zwischen Querschiff und Apsis (*d*) schiebt sich ein etwas quadratischer Raum (*e*) zur Vergrößerung des Chors. Auf der Westseite ist eine zweite Chorapsis (*f*) angefügt. Diese doppelchörige Anlage wird auch von anderen großen Klosterkirchen der Zeit, wie Centula und Fulda, berichtet; sie ist wohl ebenso aus praktischen Bedürfnissen hervorgegangen — um einer großen Anzahl von Mönchen Raum zu bieten — wie aus ritualen Beweggründen: so sind die beiden Chorapsiden in St. Gallen den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht, während am Hochaltar (*g*) die Madonna und der hl. Gallus verehrt werden. Merkwürdig sind auch die Vorhöfe (*h, i*), der westliche (*i*) mit einer inneren Säulenstellung, welche sich in ihrer Form den halbrunden Apsiden anschließen, sowie die zwei Rundtürme (*k*), welche im Westen damit verbunden sind. Wie diese Teile des späteren Kirchenbaus noch ohne innere Verbindung mit dem Körper des Gebäudes bleiben, so stellt auch das Innere desselben, trotz der planmäßig berechneten Anlage, keine organische Raumeinheit dar, sondern ist durch Schranken und Querwände in eine große Zahl Kompartimente geteilt: die Kreuzarme (*c*), wie in Michelstadt, noch selbständige, nur durch eine Tür zugängliche Kapellen, das Hauptschiff nach altchristlicher Art vielfach durch Schrankenreihen zerschnitten, die Nebenschiffe durch Scherwände geteilt, an denen Heiligenaltäre aufgestellt sind.

An die Südseite der Kirche schließt sich der Klosterhof (Kreuzgang) (*l*) an, der von den Schlaf- (*m*) und Versammlungsräumen (*n*) der Mönche, weiterhin von den Vorrats- (*o*) und Wirtschaftsgebäuden (*p*) umgeben ist. Auf der Nordseite finden wir Abtswohnung (*q*), Schule (*r*) und Fremdenquartier (*s*), an der Ostseite das Kranken- (*t*) und Novizenhaus (*u*) mit besonderen Kapellen (*v*), den Friedhof (*w*) u. a. Den äußersten Umkreis bilden ausgedehnte Handwerkerquartiere (*x*). Ställe (*y*), Gemüse- und Blumengärten (*z*). Das Ganze ist eine kleine regelmäßig angelegte Stadt, bestimmt und befähigt, alle Bedürfnisse ihrer Bewohner selbständig zu befriedigen.

---

[1]) Die Richtigkeit der Zurückführung dieses und anderer nordischer Zentralbauten auf die prähistorischen Rundwälle und Burgbauten der germanischen Stämme, welche *F. Seesselberg* in seinem interessanten Werke: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, Berlin 1897, zu beweisen unternimmt, muß hier vorläufig dahingestellt bleiben.

[2]) *F. Keller,* Der Bauplan von St. Gallen. Zürich 1844.

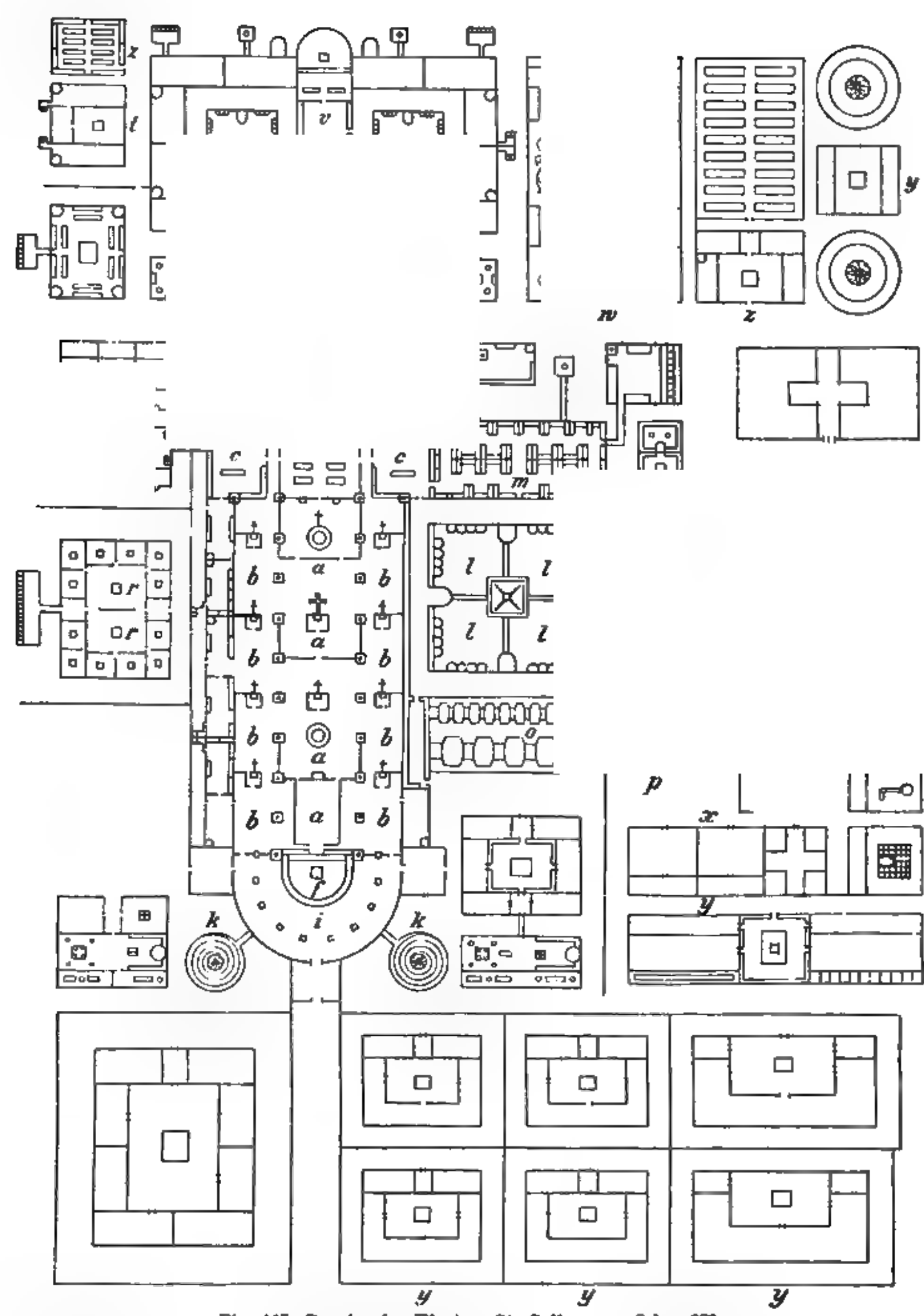


Fig. 117 Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820

Kirche:
a Mittelschiff
b Seitenschiffe
c Querschiff
d Ostapsis
e Chorquadrat
f Westapsis
g Hochaltar
hi Vorhöfe
kk Türme

Kloster.
l Kreuzgang
m Schlafsaal
n Refektorium
o Keller
p Küche und andere Wirtschaftsräume
q Abtwohnung
r Schule
s Fremdenzimmer
t Krankenhaus
'u Novizenhaus
vv Kapellen
w Friedhof
x Handwerkerquartiere
y Ställe
z Gärten

Werke der Plastik sind aus karolingischer Zeit nur spärlich erhalten.[1]) Größere Arbeiten lagen noch außerhalb des technischen Könnens und wurden, wenn man ihrer bedurfte, aus dem Süden geholt. So ließ Karl der Große die eherne Reiterstatue Theoderichs aus Ravenna nach Aachen überführen und vor seinem Palaste als Symbol der kaiserlichen Majestät aufstellen. Von einer bronzenen Reiterstatue aus Metz, jetzt im Musée Carnavalet in Paris, welche als Porträt Karls oder eines seiner Nachfolger gilt, ist der Ursprung aus karolingischer Zeit zweifelhaft. Somit bleiben außer einigen Sarkophagen und Grabplatten noch Werke der Goldschmiedekunst, unter denen der große Silberaltar von S. Ambrogio zu Mailand, von einem deutschen Meister Wolvinius (Wölflein) angeblich vor 835 angefertigt, das bedeutendste ist. Eine verhältnismäßig hohe Blüte erreichte bis zu Anfang des 10. Jahrhunderts die Elfenbeinschnitzerei. In Italien, im heutigen Frankreich wie in Deutschland wurde diese aus der altchristlichen Zeit übernommene Kunstübung mit Eifer fortgesetzt, natürlich in engem Anschluß an die römischen und byzantinischen Vorbilder. Die ununterbrochene Tradition aus dem Altertum her macht es auch erklärlich, daß die Werke der Elfenbeinkunst eine verhältnismäßig hohe Stufe einnehmen zu einer Zeit, da das sonstige bildnerische Können noch ganz unentwickelt war. Gelegentlich finden sich selbst Züge eines unbefangenen, wenn auch rohen Naturalismus. Berühmte und hervorragende Werke sind die Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek mit der Geschichte Davids und Nathans und einer großartigen Illustration des 57. Psalms: Unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht ... Zwei zusammengehörige Tafeln in der Frankfurter Stadtbibliothek und der ehemaligen Sammlung Spitzer stellen liturgische Szenen dar, den Priester mit Ministranten und Sängern in lebensvoller Auffassung und doch in monumen-

[1]) *P. Clemen*, Merovingische und karolingische Plastik. Bonn 1892.

taler Komposition.[1]) Für die deutsche Produktion wird der Name des kunstfertigen Mönches *Tuotilo* von St. Gallen († nach 912) genannt, auf den auch zwei Elfenbeintafeln zurückgeführt werden, die sich in der Bibliothek zu St. Gallen befinden; die eine derselben stellt Christus in der Mandorla thronend dar zwischen Cherubim und den vier Evangelisten, dazu die antiken Personifikationen von Sonne und Mond, Meer und Erde; die andere Tafel (Fig. 118) enthält die Himmelfahrt Mariä und zwei Szenen aus dem Leben des hl. Gallus. Während die anderen Darstellungen ebenso wie das hinzugefügte schöne Ranken- und Blattwerk nach Form und Inhalt ältere Vorbilder haben, mögen die Gallusszenen frei erfunden sein und zeigen eine gewisse Lebendigkeit der Motive. Zahlreiche Werke der Elfenbeinschnitzerei scheinen auch aus den rheinischen Klöstern hervorgegangen zu sein und finden sich jetzt in belgischen u. englischen Sammlungen[2]), sowie im Museum zu Darmstadt.[3]) Ein Diptychon in Darmstadt (Fig. 119) zeigt die thronende Gestalt des Erlösers zwischen den in eigenartiger Erregung dargestellten Evangelistenzeichen, sowie auf der andern Tafel einen Propheten (Jesaias?), der in lebhafter Bewegung zu dem von zwei jäh herabstürzenden Engeln gehaltenen Kranz mit der Hand Gottes emporblickt; in der unteren Abteilung ruht die derb realistische Gestalt der säugenden Tellus. So verbinden sich auch in diesem

Fig. 119 Diptychon im Museum zu Darmstadt

[1]) *H. Weizsäcker*, Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt. Frankfurt a. M. 1896.

[2]) *J. O. Westwood*, Fictile ivories in the South Kensington Museum. London 1876.

[3]) *G. Schäfer*, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt. Darmstadt 1872.

ziemlich roh gearbeiteten Werk mit der Nachbildung älterer Arbeiten eigentümlich lebendige Züge. Im allgemeinen aber überwiegt in dieser ganzen Produktion wohl noch die Abhängigkeit von antiken und altchristlichen Vorbildern, die in den Schatzkammern der größeren Kirchen und Klöster gewiß reichlich vertreten waren.

Von den Werken der Wandmalerei, welche bereits von den Merovingern gepflegt wurde und in karolingischer Zeit gleichfalls zum Schmucke der Kirchen und Paläste herangezogen wurde, erfahren wir nur aus literarischen Berichten.[1]) Von den umfangreichen Bilderzyklen, welche z. B. Karls Dom und Kaiserpfalz zu Aachen, sowie die von Ludwig dem Frommen vollendete Pfalz zu Ingelheim schmückten, hat sich nichts erhalten.[2]) Höchst bedeutsam ist hier die aus den Beschreibungen erkennbare Gegenüberstellung antiker und christlicher Heroen; so waren auf der einen Wand der Halle zu Ingelheim u. a. Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander, auf der anderen Wand Constantin und Theodosius, Karl Martell und Pipin, Karls Krönung und Sachsensieg dargestellt, ähnlich wie auch in den Gemälden der Kapellen in Aachen und Ingelheim die aus der altchristlichen Zeit gebräuchliche typologische Gegenüberstellung von Szenen des Alten und des Neuen Testaments beibehalten blieb. Wenn wir über Form und Technik dieser großangelegten Gemäldezyklen nur mutmaßen können, daß sie sich gleichfalls dem Vorbild der älteren Wandmalereien anschlossen, so ermöglichen uns die zahlreich erhaltenen Denkmäler der Buchmalerei, das künstlerische Vermögen der karolingischen Zeit genauer kennen zu lernen.

Das Interesse Karls des Großen für die Malerei, das uns seine Biographen bezeugen, äußerte sich auch in der Fürsorge für die Herstellung kostbar geschmückter Bücher zum kirchlichen Gebrauch; fast ausschließlich solche Evangeliarien, Epistolarien (die zum öffentlichen Verlesen bestimmten Abschnitte der Evangelien und Episteln enthaltend, zusammen auch Lektionarien genannt), Antiphonarien (Verzeichnisse der im Wechselchor vorgetragenen Bibelstellen), Sakramentarien (Messgebete) und andere liturgische Handschriften sind es, die uns von der Buchmalerei der Zeit eine Anschauung gewähren. Dazu kommen noch einige vollständige Bibelhandschriften und Psalterien, welch letztere auch in der Illustration eine besondere Stellung einnehmen, da sie vornehmlich zum Privatgebrauch bestimmt waren. Für die Art der künstlerischen Ausschmückung blieb im ganzen das Vorbild der irischen Buchmalerei entscheidend; sie beschränkt sich der Hauptsache nach auf die Verzierung der Initialbuchstaben, die oft eine ganze Seite einnehmen, und der Kanontateln (vgl. S. 60), sowie auf die Einfügung einzelner Bildtafeln, wie der vier Evangelisten und der Dedikationsblätter. Die figürlichen Darstellungen tragen also meist einen repräsentativen Charakter, sie geben — außer in den Bibeln und Psaltern — nicht historische Erzählung, sondern dekorative Einzelbilder, zum Teil allegorischen Inhalts und mit der Absicht einer mehr monumentalen Wirkung. An markanten Stellen fügen sie sich in den Zusammenhang des Kodex ein, um das Gesamtbild der ornamental-kalligraphischen Ausstattung zu erhöhen. Es ist, wie in den irischen Manuskripten, ein ganz bestimmtes Kunstideal, das hier zum Ausdruck kommt, hervorgegangen aus der engen Verbindung zwischen dem Schreiber und dem Maler, die zum Teil wohl auch identisch waren, und der Gegensatz gegen die

---

[1]) *J. v. Schlosser*, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.

[2]) *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. — *F. Leitschuh*, Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.

fortlaufende historisierende Illustrationsmanier der antiken und altchristlichen Manuskripte liegt auf der Hand. Dies schließt nicht aus, daß die figürlichen Darstellungen völlig von jenen älteren Vorbildern abhängig sind, soweit sich die Maler nicht gegenseitig abschreiben. In einzelnen hervorragenden Werken macht sich, ähnlich wie bei den Elfenbeinskulpturen, ein Streben nach selbständiger Wiedergabe des Lebens geltend, und durchweg ist ein sicheres Gefühl für große, geschlossene Wirkung anzuerkennen. Die Ausführung der Malereien erfolgte in Deckfarben auf Grund einer Vorzeichnung in starken Umrißstrichen, worauf die Lichter mit Weiß und — in den Gewandteilen — mit Gold aufgesetzt wurden.

Fig. 120 Initial B aus einem karolingischen Psalter des Britischen Museums

Den künstlerisch und historisch bedeutsameren Teil dieser prunkvollen Buchausstattung bildet die Ornamentik. Hier kommt das nationale Empfinden des deutschen Volkes, das bereits die Werke der Stammeszeit erkennen ließen, kräftig zur Geltung, aber geklärt und in ruhigere Bahnen gelenkt durch das vertiefte Studium der antiken Formen. Der Sinn für Ordnung, Gesetz und Schönheit, wie er in der Kunst des Altertums seinen unvergänglichen Ausdruck gefunden hat, gestaltete aus dem wirren Band- und Tiergeschlinge der frühgermanischen Verzierungskunst eine ebenso reiche und anziehende wie entwicklungsfähige Linienornamentik, die bis ins 13. Jahrhundert hinein für die deutsche Buchmalerei maßgebend bleibt. Der Träger der fortschreitenden Entwicklung war der Initialbuchstabe, wie er den Hauptschmuck des Textes bildete.[1] Die Rücksicht auf Klarheit der Form drängte hier das altbeliebte Flecht- und Riemenwerk in die Füllungen des Buchstabenkörpers und auf die Endigungen zusammen (Fig. 120); von hier aus ergoß es sich dann wohl auch in reichen und wechselvollen Verschlingungen über die ganze Seite und zog die Anfangsworte des Kapitels zu einem ornamentalen Gesamtbilde zusammen (Fig. 121). Elemente der antiken Ornamentik, wie der Mäander, Blumenranken, Herzblattstäbe wurden aufgenommen, vor allem aber gewann das Initial aus der antiken Pflanzenornamentik neue Anregungen, welche im Laufe der fortschreitenden Entwicklung das tote Riemenwerk in ein organisches Ranken- und Blattgeschlinge umwandeln sollte. Abgestoßen

[1] *K. Lamprecht,* Initial-Ornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882.

wurde dagegen das phantastische Tiergeriemsel, wie es die irische Ornamentik liebte, die anderseits durch das Vorbild ihrer exakten Durchführung und feinabgewogenen Farbengebung nicht ohne Einfluß auf die karolingische Buchmalerei blieb; einzelne Tierköpfe als Buchstabenendigungen kommen häufiger vor. Für die gleichfalls mit reichem Schmuck ausgestatteten Kanontafeln kam zunächst das ganze reiche Gebiet der architektonischen Dekoration des Altertums in Frage, auf welche die übliche Säulenstellung ja hinwies (Fig. 122); doch reichen die Anregungen zu ihrer Ausstattung auch bis in die byzantinische und orientalisch-christliche Kunst hinüber. Das Gesamtbild dieser Buchornamentik,



Fig. 121 IN (illo tempore) aus Godescalcs Evangeliar in Paris

Fig. 122 Kanonestafel aus einer Eusebiushs. der Bibliothek zu Laon

welche einen für die ganze spätere Geschichte der deutschen Kunst bedeutsamen Weg einschlägt, ist ein durch Schönheit und Kraft, Reichtum und Maßhalten gleich anziehendes und weckt von der künstlerischen Begabung des jungen Volkes die höchste Vorstellung.

Wenngleich die Herstellung von Prachtbüchern für Karl den Großen selbst, der seinem Volke diese Bahn künstlerischer Tätigkeit eröffnete, bezeugt ist, so hat die Buchmalerei ihren Höhepunkt doch erst unter seinen Nachfolgern, namentlich unter Karl dem Kahlen erreicht. Mit dem zeitlichen Fortschritt verbinden sich örtliche Unterschiede; es lassen sich verschiedene Schulen unterscheiden, die in den Schreibstuben der kaiserlichen Residenzen und der großen Klöster ihre Mittelpunkte hatten.[1]) Eine Gruppe hervorragender Handschriften, aus Evangeliarien in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, im Domschatz zu Aachen und in der k. Bibliothek zu Brüssel bestehend, darf vielleicht der

[1]) Grundlegend die Untersuchungen von *H. Janitschek* in der Ausgabe der Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889.

Schola Palatina des kaiserlichen Hofes selbst zugeschrieben werden. Mit der gediegenen Pracht der Ausstattung verbindet sich hier eine Lauterkeit antiker Formempfindung und ein Verständnis für die menschliche Gestalt, die auf den Mittelpunkt der klassizistischen Bestrebungen, eben den kaiserlichen Hof selbst, hinzuweisen scheint. Die Evangelisten (Fig. 123), sämtlich ohne ihre Symbole dargestellt, gleichen antiken Römergestalten, die Kanontafeln zeigen verhältnismäßig reine Architekturformen. Die Gegenüberstellung eines Evangelistenbildes aus einer anderen Handschriftengruppe (Fig. 124) wird die klassische Größe und Ruhe der Gestalten des Wiener Evangeliars am besten erläutern. Der Schule des von dem gelehrten Angelsachsen Alkuin gegründeten Klosters Tours gehören die s. g. Alkuinbibeln an, in Exemplaren zu Bamberg, London, Zürich erhalten. Die Bibel zu Bamberg enthält auf einem Blatt vier Reihen von Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 125) von der Erschaffung Adams bis zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese; Bänder mit Goldschrift sondern die einzelnen Reihen. Es sind die einzigen erzählenden Darstellungen, die uns aus karolingischer Zeit erhalten sind. Die etwa 3 cm hohen Figürchen sind rot vorgezeichnet und dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt; nur gelegentlich haben die in völlig stilisierter Form gezeichneten Bäume grüne Färbung erhalten. Die ganze Anordnung und Behandlung weist auf die Benutzung altchristlicher Bilderchroniken oder Bildertafeln zurück, die wieder nach antikem Vorbild den Inhalt der Bibel erläutern. Die Zeichnung ist im ganzen sicher und lebendig.

Fig. 123
Evangelist Matthäus aus dem Evangeliar Karls des Grossen
K. Schatzkammer zu Wien

Unter den späteren Werken der Schule von Tours ragen ein für Kaiser Lothar geschaffenes Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek und die Bibel Karls des Kahlen im Louvre hervor, letztere das glänzendste Erzeugnis der karolingischen Buchmalerei überhaupt.[1] Sie wurde, wie dies das prachtvolle Dedikationsbild selbst darstellt, von dem Grafen Vivianus, dem Vorsteher der Abtei St. Martin in Tours, im Jahre 850 Karl dem Kahlen überreicht. Ungemein

[1] *A. de Bastard,* Peintures, ornaments, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

hoch an künstlerischem Wert steht die Ornamentik der Initialen und der Kanontafeln; mit vollendetem Geschmack sind hier alle jene Elemente aus dem Formenschatz der Antike, des Orients und der altgermanischen Stammeskunst zu einem Ganzen verbunden, wobei das Pflanzenornament die Führung übernimmt. Die historischen Darstellungen, die ihrem Inhalt nach weiter ausgreifen als in den Alkuinbibeln, sind hier zu selbständiger Bedeutung und Würde erhoben.

Andere bedeutende Schulen der Buchmalerei haben in Metz, Rheims, St. Denis und wahrscheinlich auch Corbie ihren Sitz gehabt. Der Metzer Schule, welche in der Abtei St. Martin-aux-Champs blühte, steht bereits das 781—783 für Karl den Großen von dem Mönch Godescalc ausgeführte Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek nahe. Neben prachtvollen Initialen in Gold und Silber auf Purpurpergament (vgl. Fig. 121) schmücken sechs Vollbilder den Kodex; sie stellen Christus (Fig. 126), die vier Evangelisten und den s. g. „Brunnen des Lebens" dar. Christus ist nach römischer Weise jugendlich und bartlos, erhält aber durch das volle Oval des Gesichts und die blonden Haare, die schlicht gescheitelt lang herabfallen, ein ausgeprägt nordisches Aussehen. Ein Hauptwerk der Metzer Schule ist die Adahandschrift der Stadtbibliothek in Trier, ein von der angeblichen Schwester Karls des Großen gestiftetes Evangeliar, nach 804 vollendet. In dieser, sowie in eng verwandten Handschriften, wie das Harley-Evangeliar des Britischen Museums, Evangeliarien zu Abbeville, in der Vaticana (Fig. 124) u. a., lenkt vor allem die neue, selbständige Gestaltung des Evangelisten-Typus die Aufmerksamkeit auf sich. Wohl sind (wie bei dem Christus des Godescalc-Evangeliars) die altchristlichen und antiken Anregungen noch deutlich, aber eine neue, rauhe, ungefügige, doch jugendliche Kraft hat diese Inspiration gestaltet. Unruhig, wie von innerer Erregung bewegt, sitzen die meist bartlos dargestellten Evangelisten auf ihren hochgepolsterten Stühlen, mit den großen, weitgeöffneten Augen sinnend oder forschend herausschauend. Den Höhepunkt der Schule bezeichnet das Evangeliar aus der Abtei St. Médard in Soissons, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek, angeblich ein Geschenk

Fig. 124 Evangelist Lukas
aus einer Evangelienhandschr. d. 9. Jahrh. im Vatikan

Ludwigs des Frommen vom Jahre 827. Die reiche Ausstattung der Kanontafeln mit exotischen Vögeln und Blumen, sowie mit vignettenartigen Figurenszenen wird wohl mit Recht auf den Einfluß orientalischer Bilderhandschriften — wie z. B. das syrische Rabulas-Evangeliar — zurückgeführt. Auch die Darstellung der „Kirche" und des „Lebensbrunnens" (Fig. 127) (vergl. das Godescalc-Evangeliar) dürfte dem orientalischen Kunstvorrat entnommen sein. Die zum Teil in Europa damals unbekannten Tiere, welche sich dem in eine reiche Architektur hineingesetzten Quell des Heils nahen, sind nicht ohne Naturwahrheit gegeben. — Das Drogo-Sakramentar, wahrscheinlich zur Zeit des Bischofs Drogo 826—855 in Metz hergestellt, muß als die eigenartigste und geistvollste Leistung der Schule bezeichnet werden, namentlich wegen der üppigen Motivenfülle, mit welcher hier der Bilder-Initial ausgestattet erscheint. Der Bau des großen

Fig. 125 Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte aus der s. g. Alkuinbibel in Bamberg

Anfangsbuchstabens ist nämlich als fester Rahmen für zahlreiche kleine Darstellungen benützt, die, meist in kecker Vignettenmanier gehalten, die ganze christliche Stoffwelt aus Bibel, Heiligenlegende und Liturgie erschöpfen. Damit tritt ein neuer Gedanke in die Dekoration der Handschriften, der, schon in karolingischer Zeit aufgenommen — z. B. bei den Initialen der Bibel Karls des Kahlen — weiterhin noch reiche Frucht tragen sollte.

Die Schulen von Rheims und St. Denis, als deren bedeutendste Erzeugnisse das Ebo-Evangeliar in Epernay (zwischen 826 und 835) und das sog. Evangeliar Franz' II. in Paris genannt sein mögen, zeigen deutlichen Zusammenhang noch mit der irischen und angelsächsischen Buchmalerei und weichen in den Typen und der Behandlungsart wesentlich von den antikisierenden Tendenzen der bisher betrachteten Werke ab. Auf den Kanontafeln des Ebo-Evangeliars begegnen uns bereits Szenen und Gestalten aus dem wirklichen Leben: Krieger, Jäger, Zimmerleute, Kleriker in ihren verschiedenen Beschäftigungen sind hier dargestellt, und diesem Griff ins Leben entspricht der leichte flüchtige Feder-

zeichnungsstil, der an Stelle der sorgfältigen Deckfarbenmalerei der antikisierenden Buchausstattung getreten ist. — Einer zwischen 850—875 in Kloster Corbie

Fig. 126 Thronender Christus aus dem Evangeliar des Godescalc in Paris

blühenden Werkstatt der Buchmalerei schreibt man endlich eine Gruppe von Handschriften zu, die zum großen Teil wieder für Karl den Kahlen, den leidenschaftlichsten Bücherliebhaber des karolingischen Geschlechts, hergestellt wurden (Fig. 128). Etwas später, wahrscheinlich unter Karl dem Dicken (881—888) ent-

stand die bilderreiche Bibel von S. Paolo in Rom, das Werk eines Mönches Ingobert.[1] Sie zeigt neben der Erweiterung des Bilderkreises namentlich in den

Fig. 127 Brunnen des Lebens
Aus dem Evangeliar St. Médard zu Soissons in Paris

Darstellungen zum Alten Testament bereits ein erhebliches Nachlassen der künstlerischen Kraft in Zeichnung und Farbengebung. Am besten sind die Gemälde,

[1]) *J. O. Westwood,* The Bible of the monastery of St. Paul near Rome. Oxford und London 1871.

wo der Künstler sich an Vorbilder aus der Bibel Karls des Kahlen anlehnen konnte, wo dies nicht der Fall ist, verliert er Haltung und Geschick.

Die karolingische Buchmalerei zeigt uns im ganzen das Bild einer glänzenden Hofkunst, welche für reiche und vornehme Besteller und im Geschmack derselben sorgfältig ausgeführte Arbeiten liefert. Nur schüchtern und zaghaft wagten die Maler dem eigenen Auge und der eigenen Phantasie zu folgen; das Vorbild einer formal und technisch durchgebildeten älteren Kunstübung, das die antikisierende Richtung der Zeit ihnen vorschrieb, lähmte ihre Beobachtungs- und Er-

Fig. 128 David und seine Gefährten
Aus dem Psalterium Karls des Kahlen in Paris

findungskraft. Deshalb ist es bemerkenswert, daß aus Orten, welche dem unmittelbaren Einfluß der karolingischen Hofschule mehr entzogen waren, Leistungen der Buchmalerei hervorgingen, welche an formaler Vollendung hinter den bisher betrachteten weit zurückstehen, dafür aber mehr individuelle Eigenart und Frische aufweisen. Wenn wir von einzelnen rohen, autodidaktischen Versuchen absehen, sind es in so früher Zeit hauptsächlich die Arbeiten der Schreibstube des Klosters St. Gallen, welche derartige selbständige Regungen des künstlerischen Darstellungstriebes verspüren lassen. Während hier, wie wir bereits gesehen haben,

der irische Einfluß noch lange nachwirkte, wurde durch Abt Grimald (seit 841) der höfische Geschmack der Buchausstattung eingeführt und kommt in den Hauptwerken der Schule, dem Folchard-Psalter (vor 872 entstanden) und dem Psalterium aureum (vom Ende desselben Jahrhunderts) gebührend zur Geltung.[1]) Die Initialen des „Goldenen Psalters“ gehören zu den prachtvollsten Leistungen dieses Stils, bieten aber für die historische Betrachtung wenig Bemerkenswertes; neben spärlichen Nachklängen der Tierornamentik herrscht Geriemsel und Bandwerk noch gleichberechtigt mit der Pflanzenornamentik. Die figürlichen Darstellungen, hauptsächlich Szenen aus dem Leben Davids, stehen unter einem anderen Zeichen. Sie sind in Federzeichnung ausgeführt und leicht mit Wasserfarben koloriert, und zwar in rein dekorativem Sinn, so daß der Maler unter

Fig. 129 Belagerung einer Stadt
Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen

Umständen auch an roten, grünen oder violetten Pferden keinen Anstoß nimmt. Ganz einzig aber ist die Frische und Wärme seiner Schilderung, namentlich in den kriegerischen Szenen (Fig. 129); hier lehnt er sich durchaus an selbst geschaute Wirklichkeit an und weiß so lebhaft und eindringlich zu erzählen, daß er trotz allem Ungeschick seiner Zeichnung dem Stoffe kaum etwas schuldig bleibt. Es ist dieser leichte und bewegliche Federzeichnungsstil, in dem die Keime der späteren selbständigen Entwicklung der Malerei liegen, und es scheint, als ob die Psalterillustration dazu hauptsächlich Anregung gegeben habe.[2]) Der St. Gallener Psalter steht darin nicht allein; den gleichen Charakter tragen die auch in derselben Zeit entstandenen Darstellungen im Utrecht-

[1]) *R. Rahn*, Das Psalterium aureum in St. Gallen. St. Gallen 1878.
[2]) *A. Springer*, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Leipzig 1880.

Psalter[1]) und im nahe verwandten Harley-Psalter des Britischen Museums, sowie im Eadwine-Psalter zu Cambridge. Nach Art von Randzeichnungen begleiten die mit der Feder ausgeführten Darstellungen den Text, flüchtig aber oft geistvoll und poetisch das geschriebene Wort in Bild und Handlung umsetzend. Mögen den Kompositionen, deren Anordnung in ihrer ganzen Art ja wieder auf die Illustrationsweise der byzantinisch-altchristlichen Handschriften zurückgreift, zum Teil auch ältere Vorbilder zugrunde liegen, so macht sich in ihnen doch auch ein schöpferischer Trieb bemerkbar. Zum erstenmal während der karolingischen Epoche treten Zusammenhänge der Kunst mit dem nationalen Leben und dem Volksbewußtsein hervor. Die Freude der Zeit an Streit und Sieg, an Kampfgetümmel und Waffenlärm kommt zum Ausdruck, unbekümmert um die virtuose Hofkunst suchen die Maler in der einfachen Technik auszudrücken, was sie gesehen hatten und was sie interessierte.

So schließt die karolingische Epoche, deren Kunst sonst durchaus einen abgeleiteten Charakter trägt, wenigstens auf diesem beschränkten Gebiet mit dem Ausblick auf eine spätere selbständige Entwicklung.

2. Charakter der romanischen Epoche

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, wie wir gesehen haben, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl d. Gr. die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreichs gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die barbarisch verwilderte Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den alten Kulturformen anbequemen. Aber zu einem schöpferischen Neugestalten, zu einem frischen Kulturleben konnte es fürs erste nicht kommen, weil mit der stark verblaßten antiken Tradition die rohe, aber frische Kraft der nordischen Nationen nicht innerlich zu verschmelzen war; erst das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher die neue Epoche. Der germanische Geist reagierte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentwicklung, die man im engeren Sinne des Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich folgte zunächst — im 10. Jahrhundert — noch eine Zeit wilder Verwirrung und alles schien wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete wenigstens in Deutschland eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir mit einem längst eingebürgerten, aber unglücklich gewählten Namen die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit wird zunächst bedingt durch ein allen Völkern gemeinsames Element gleichartiger Kulturtätigkeit. Das Christentum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage. Aber seine Herrschaft vermochte doch nicht die Eigentümlichkeit der einzelnen in Fesseln zu schlagen. So entstanden große, überall gültige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannigfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloß. Es bildeten sich in dieser Epoche die modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform frei und lebenskräftig aus.

---

[1]) *The Utrecht Psalter*, Reports addressed to the Trustees of the Brit. Museum. London 1874.

Indem nun die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christentumes, der Reste antiker Kultur zu bemächtigen, ihr eigenes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Altertums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war in dieser Epoche die ausschließliche Trägerin der Bildung, und mit dem Christentum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gärung und roher Kämpfe ein Asyl für jede höhere Kultur, und von ihnen aus drang allmählich jede Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Rittertum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt notwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofssitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiß und Betriebsamkeit beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüte erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, nicht in der streng despotischen Form der Römerherrschaft, auch nicht in dem freien republikanischen Geist des Griechentums, sondern in einem aus altem germanischen Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Betätigung des einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unausgesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demut, kühnem Aufbrausen und weichmütigem Entsagen, ein Kampf zwischen mächtigen Gegensätzen erfüllt die Epoche. Lag dies sowohl im Wesen des germanischen Geistes wie im Charakter einer noch jugendlich gärenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angetan, den inneren Kontrast noch zu steigern. Aus der naiven Übereinstimmung mit der Natur riß sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, dem gegenüber die angeborne Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüter, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur so weit andeuten, als sie zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung notwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu stetig forttreibendem Ringen, zu immer neuen Entwicklungen hinreißt. Vor allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters, alle höhere Tätigkeit beherrschend, den Reigen der Künste anführt. Sie mußte wohl zur fast ausschließlichen Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, einer Zeit, in der die Massen, die Korporationen galten, und der einzelne in den unübersteiglichen Schranken seines Standes, seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen zuviel Hindernisse im Wege: vor allem die schwankende, unbestimmte Sitte, die wechselvolle Erregtheit der inneren Stimmung, dann die naturfeindliche Stellung, welche das Christentum einnahm; die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten

Typen immer aufs neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von ihrer Herrin ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Symmetrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen. Denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, daß zur rechten Zeit, wenn die selbständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

3. Die romanische Architektur

A. Das System [1]

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde fast überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der höchsten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen ließen. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Fassade — die östlichen und die westlichen Teile.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den altchristlichen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltenen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Fig. 130). Manchmal freilich tritt das Kreuzschiff nach außen nicht vor, wie bei Fig. 131, wo es dann bloß durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markiert; bisweilen läßt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, daß in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schließt (Fig. 132). Diese Ausdehnung des Chorraumes ward erfordert durch die große Anzahl der Klostergeistlichen, die sämtlich ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch solche Änderung des Grundplanes wurde der mittlere Teil des Querschiffes, die „Vierung“, ein nach allen Seiten freiliegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebenso vielen hohen Gurtbögen abgegrenzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum Chor hinzu und schloß ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch steinerne Schranken. Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah

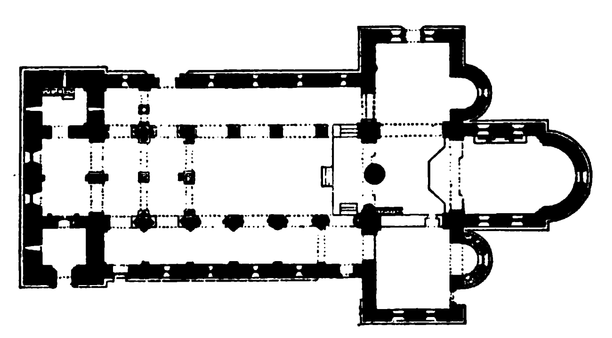


Fig. 130 Grundriss einer romanischen Basilika (Klosterkirche zu Hecklingen)

[1]) *M. Hasak,* Die romanische und gotische Baukunst. Der Kirchenbau. Einzelheiten des Kirchenbaus. (Handb. der Architektur, II. Teil, 4. Bd., 3. u. 4. Heft. Stuttgart 1902. 1903.)

man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher aus man dem Volke das Evangelium vorlas, woher sie den Namen Lettner („lectorium") erhielt. Der ganze Chorraum aber, auch Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen, freistehenden Säulen angelegt, die als Begräbnisplatz für besonders ausgezeichnete Personen, die Äbte oder Gründer der Kirche, diente und ihren eigenen Altar erhielt (vgl. den Längsschnitt Fig. 139). So wurde der Chorraum auch äußerlich als Allerheiligstes hoch über das der Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben.

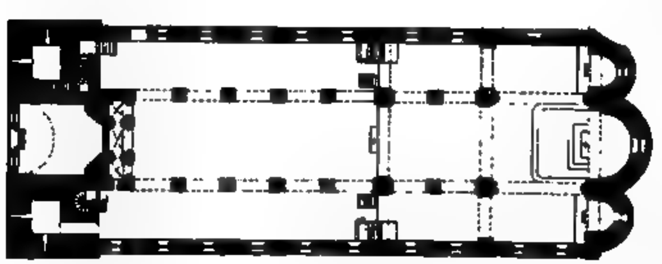


Fig. 131 Grundriss einer romanischen Basilika (Dom zu Gurk)

Fig. 132 Romanische Chorpartie
(Aureliuskirche in Hirsau)

In der räumlichen Ausbildung des Chores entwickelt sich eine große Mannigfaltigkeit, von der einfachsten Anlage, die bisweilen selbst die Apsis verschmäht und den Chor geradlinig schließen läßt, bis zur reichsten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendungen der Apsiden einen lebendig malerischen Reiz

entfaltet. Die Kreuzarme (Fig. 130, 132) erhalten ihre besonderen Nischen; auch die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schließen mit Apsiden (Fig. 131, vgl. Fig. 149). Da alle diese Apsiden als Altarnischen dienten, so wurde das geringere oder größere Bedürfnis des Kultus Veranlassung zu entsprechender Ausbildung des Grundplanes.

Ein weiteres Ergebnis des veränderten Kultus war das Fortfallen des ausgedehnten Atriums der altchristlichen Basiliken. Die ganze Gemeinde der Laien, nicht mehr wie in den ersten Zeiten des Christentums abgestuft, sollte den freien Zutritt zum Gotteshause gewinnen, und so blieb höchstens eine kleine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies, vor dem Hauptportal übrig, und der ehemals im Atrium stehende Kantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Das Hauptportal liegt gewöhnlich in der Mitte der nach

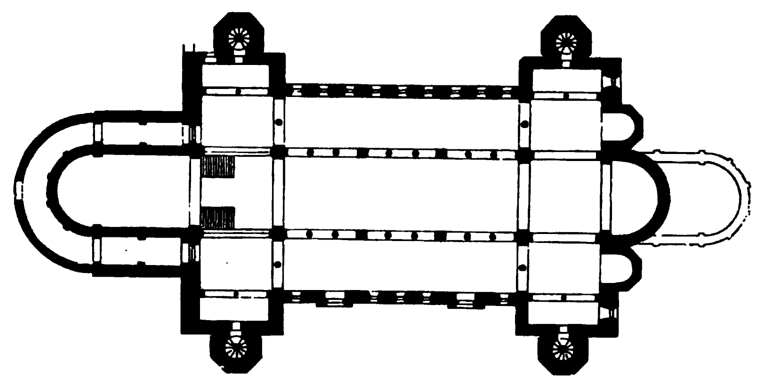


Fig. 133 Grundriss einer doppelchörigen romanischen Basilika (S. Michael in Hildesheim)

Westen gekehrten Schlußwand, so daß dem Eintretenden der feierliche Anblick des fernen, erhöhten Chores mit seiner Apsis sogleich entgegentritt. Bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder großen Abteien erforderte das kirchliche Bedürfnis oft auch die Anlage eines zweiten Chores dem ersten gegenüber am Westende der Kirche, ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor (Fig. 133). Wo aber die regelmäßige Anordnung Platz greift, da wird die Westfassade mit einem oder zwei Türmen geschmückt, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen (Fig. 134).

Diese wesentlichen Umgestaltungen des Grundplans werden nun auch in der Durchführung des architektonischen Organismus vielfach durch neue Formen ausgeprägt. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschließlich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten einen neuen Ausdruck. Vor allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenböden die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika Säulen verwendet (Fig. 135); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, entweder mit denselben abwechselnd (Fig. 136) oder je das dritte Säulenpaar verdrängend (Stützenwechsel). Endlich kommt vielfach ausschließlich der Pfeiler in Gebrauch, so daß aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist. Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich hinziehen läßt, von welchem

bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitäle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen (Fig. 135), oder indem man, mit Überschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem größeren Bogen rahmenartig umspannt (Fig. 136). Über dem Arkadengesims ziehen sich die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach außen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen.

Fig. 134 Zweitürmige romanische Fassade
(Kirche zu St. Jak)

Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden angebracht.

Bei dieser einfachen Konstruktion blieb aber der romanische Stil nicht stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und samt der hölzernen Decke herabstürzten, so daß Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert wurden, gaben zunächst den Anlaß zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten Verlangen nach monumentaler Wirkung entsprach: man versuchte die

Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum **Tonnengewölbe**, auch wohl zur **Kuppel**, doch gingen daraus nur lokale Erscheinungen hervor, ungeeignet, sich allgemeinen Eingang zu ver-

Fig. 135 Flachgedeckte romanische Säulenbasilika (Peterskirche zu Hirsau, rekonstruiert)

schaffen. Die bessere, freiere, lebendigere Lösung bot sich nur in der Aufnahme des **Kreuzgewölbes**, das man in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war (Fig. 137) und dessen Übertragung auf die hohen und weiten Kirchenschiffe

nur ein Akt des Mutes und gesteigerten technischen Vermögens war. Zuerst begann man damit, die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben zu bedecken, was um so leichter war, da die Breite derselben ungefähr dem Abstande der Pfeiler entsprach, also quadratische Felder sich ergaben. Man spannte demnach von den Pfeilern nach den aus der Umfassungsmauer vortretenden Pilastern Quergurtbögen, zwischen welche dann die Kreuzgewölbe eingefügt wurden. Da die Wölbung des Mittelschiffes ebenfalls quadratischer Felder bedurfte, so ließ man, mit Überschlagung je eines Pfeilers, von dem folgenden einen Quergurt zu dem gegenüberliegenden aufsteigen und erhielt dadurch ein System von großen Mittelschiffsgewölben, deren immer eins auf je zwei

Fig. 136 Stützenwechsel in einer romanischen Kirche
(Klosterkirche zu Huyseburg)

Fig. 137 Romanisches Kreuzgewölbe
(Niederalfingen)

Gewölbjoche jedes Seitenschiffes kommt (Fig. 138. 139). So hatte die Basilika ein ganz neues Gepräge erhalten. Nicht mehr standen ihre einzelnen Teile, die aufstrebenden, stützenden und die auflagernden, getragenen in einem starren Gegensatz, sondern ein flüssiges architektonisches Leben ließ die eine Bewegung in die andere übergehen, gab dem Ganzen eine höhere rhythmische Gliederung und bildete aus der sonst so gleichförmigen Arkadenreihe eine Anzahl von Gruppen mit kräftiger vertikaler Teilung (vgl. Fig. 139). Denn die Anlage der Quergurte hatte für die betreffenden Stützen eine Verstärkung zur Folge, die in Gestalt eines Pilastervorsprungs oder einer Halbsäule sich an den Pfeiler legte, während die Zwischenpfeiler dieser Verstärkung nicht bedurften. So war ein bedeutsamer, auch künstlerisch wirkungsvoller, neuer Organismus, das sog. gebundene romanische System, geschaffen, das den Ausgangspunkt aller weiteren Entwicklung bildete.

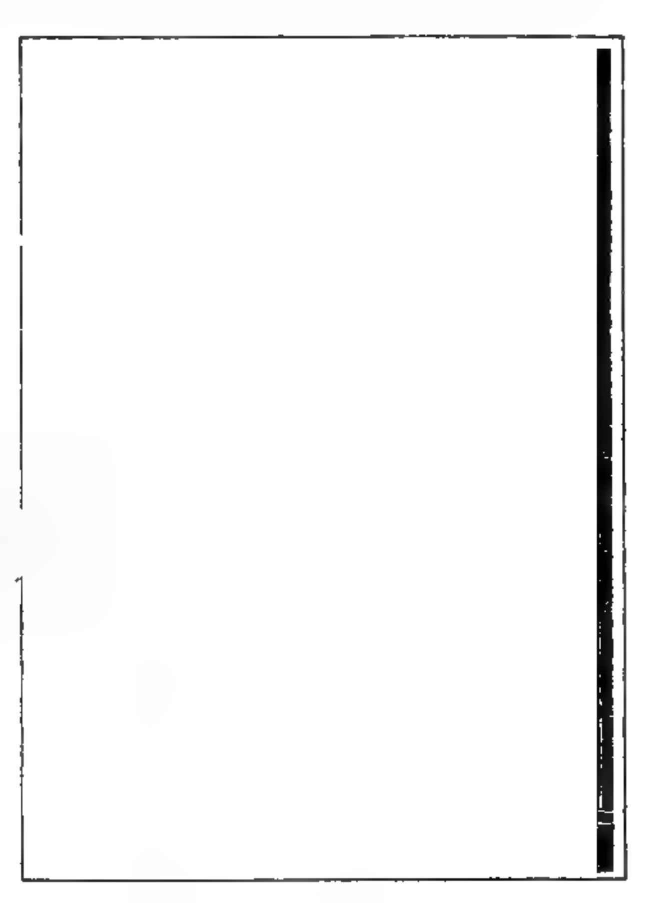


Fig. 138 Inneres einer gewölbten roman. Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

Für die Detailbildung des romanischen Stiles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge maßgebend. Wo die Säule auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältnis gestaltet; doch gibt es im allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Maß der einzelnen Teile, und man findet deshalb die verschiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannigfacher Variation. Die Basis hat die Form der attischen, aber in der Regel fügt man ihr dann ein sogenanntes Eckblatt hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt. Dies Eckblatt wird in mannigfaltiger Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Tiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen (Fig. 140). Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kannelierung, auch keine Anschwellung, höchstens eine Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es gibt aber, namentlich in der

späteren überreichen Entfaltung des Stiles, Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch, weit entfernt, das Wesen der Säule zu

Fig. 139 Längsdurchschnitt einer gewölbten roman. Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

charakterisieren, nur als dekorative Umkleidung des Schaftes mit Bandverschlingungen und Mattengeflecht aufgefaßt werden können (vgl. Fig. 158).

Fig. 140 Romanische Säulenbasis (Alpirsbach)

In der Ausbildung des Kapitells kommt die Lust an mannigfaltigem, reichem Formenspiel zu besonders hoher Geltung. Häufig suchte man sich mit einer Nachbildung des korinthischen Kapitells zu helfen, die freilich meistens roh und mißverstanden genug ausfiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war, wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntnis und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Gegenden durch die ganze Epoche des romanischen Stiles herrschend blieb. Indes waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um der Sinnesweise der nordischen Völker zu entsprechen. Häufiger tritt daher eine

andere, dem romanischen Stil eigentümliche Kapitellform auf, die auf kräftige und einfache Weise den Übergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt: das Würfelkapitell (Fig. 141. 142). An einem kubischen Steinblock sind die vier unteren Ecken abgerundet, so daß hier die Gestalt des Würfels sich der Kugel nähert und einen Übergang zum runden Säulenschaft bildet. Die Seitenflächen des Würfels erhalten nach unten hin halbkreisförmige Begrenzung; die Kugelflächen werden zuweilen in der Mitte polsterartig eingeschnürt (Fig. 142). Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung oder aus einer reicheren Komposition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandteil ausmachen. Zuweilen schiebt sich ein kämpferartiger Aufsatz zwischen Kapitell und Deckplatte (Fig. 142). Neben den glatten Formen des Würfelkapitells treten auch reich verzierte auf (Fig. 143. 144), wobei alle Elemente der altgermanischen wie der antiken Ornamentik zur Anwendung gelangen. Die Grenze zwischen dem Kugel-

Fig. 141
Romanisches Würfelkapitell
(Essen)



Fig. 142
Roman. Würfelkapitell
(St. Michael zu Hildesheim)

Fig. 143 Fig. 144
Romanische Würfelkapitelle (Hamersleben)

und dem Würfelabschnitt wird dabei häufig außer acht gelassen (Fig. 144). Gegen den Schluß der Epoche werden Kapitelle häufiger, welche die Würfelgestalt im allgemeinen wahren, aber den Übergang zum Säulenschaft durch Wiederaufnahme von Formen des Kelchkapitells bewirken (Fig. 145. 146).

Außer der Säule wird der Pfeiler vielfach, entweder ausschließlich (Fig. 138) oder abwechselnd mit jener (Fig. 136) gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuß, der meistens die Gestalt der

attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt, zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Kombinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben. Man bringt an den Ecken eine leise Abschrägung an oder läßt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitell und ihre Basis haben, aber durch gemeinsamen Sims und Fuß mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden (Fig. 147).

Fig. 145 Fig. 146
Romanische Kapitelle aus späterer Zeit (Faurndau)

Diese reichere Gliederung, die oft zu einem Aufgeben der viereckigen Grundform führt, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen fort, so daß deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält (Fig. 148).

Das Äußere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Turmbau sich bedeutsam gipfelnd (Fig. 149 vgl. Fig. 132). Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Teilung der Wandflächen verwendet man schmale pilasterartige Streifen, sogenannte Lisenen, die den einzelnen Abständen des Inneren entsprechend aus dem Sockel aufsteigen und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt

wird (vgl. Fig. 134). Dieser **Bogenfries**, der schon an byzantinischen Bauten vorkommt, wird in mannigfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Konsolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher Profilierung. Über ihm schließt sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sogenannten Stromschicht) gebildet wird (Fig. 150). Noch wirksamer ist der **Schachbrettfries**, der aus mehreren Reihen abwechselnd erhöhter und vertiefter Steine besteht. Die ruhigen geschlossenen Mauermassen werden nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen, die bei reicherer Gestaltung durch ein hineingesetztes Säulchen geteilt zu werden pflegen (Fig. 151). Ein sehr wirksames Schmuckmotiv der romanischen Außenarchitektur, das aber nur für bestimmte Gegenden in der späteren Zeit der Entwicklung in Übung war, ist das **Triforium**, eine in die Mauerstärke hineingesetzte Säulchengalerie, welche sich unter der Dachkante um die Apsis, aber auch um die Langseiten des Mittelschiffs. um die Vierungskuppel und die Türme herumzieht (vgl. Fig. 154).

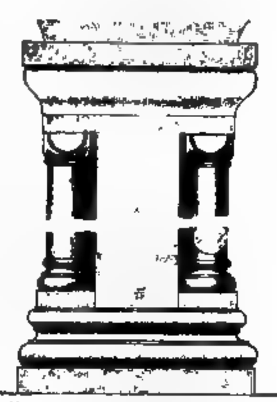


Fig. 147 Romanischer Pfeiler (Hadmersleben)

Besonders wichtig ist die Ausbildung der **Fassade**, für deren Komposition durch die unmittelbare Angliederung eines Turmbaues ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden Seitenschiffe zwei Türme (vgl. Fig. 134). Sie schließen wie mit kräftigem Rahmen den breiten mittleren Teil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal in dasselbe mündet. Die Türme steigen in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefaßt, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Die oberen Geschosse erhalten Schallöffnungen, d. h. paarweise oder zu dreien gruppierte und durch Säulchen geteilte fensterartige Durchbrechungen der Mauer, die je weiter nach oben desto größer und zahlreicher werden, so daß die Masse des Turmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Der viereckige Turm wird oft in den oberen Teilen achteckig fortgeführt. Außer den beiden Fassadentürmen sind namentlich auch Turmpaare an den Stirnseiten des Querhauses (vgl. Fig. 133) oder zu Seiten des Chors beliebt (vgl. Fig. 149). Eine Kombination aus diesen Motiven erzeugt jene malerisch wirkenden Turmgruppen, welche für den romanischen Stil besonders charakteristisch sind.

Fig 148 Romanischer Pfeiler (Thalbürgel)

Den Mittelpunkt der Fassade bildet das Hauptportal, dessen Wände auf beiden Seiten abgeschrägt werden, so daß die Türöffnung sich von außen nach innen verengt. Die Seitenwände sind außerdem in eine Folge von rechtwinkligen Einsprüngen aufgelöst, in welche Säulchen hineingestellt werden (Fig. 152).

Fig 149 Äusseres einer romanischen Kirche (Stiftskirche zu Ellwangen)

Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch durch besondere Kapitelle und Basen hervorgehoben. Diese Gliederung der Portalwand setzt sich ähnlich an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluß dient. Wo die Öffnung des Einganges, wie meistens geschieht, mit einem horizontalen Sturz geschlossen wird, bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld

(T y m p a n o n), welches häufig mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird (Fig. 153). An den Portalen entfaltet sich gewöhnlich die volle Pracht der Ornamentation und bedeckt mit ihren mannigfachen Mustern nicht bloß die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung. Bei großen und reichen Bauten wird über dem Portal manchmal ein großes Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, weshalb es den Namen R a d f e n s t e r erhält. Den oberen Abschluß der Fassade bildet entweder das Dach des Mittelschiffes, dessen Giebellinie dann oft mit einem aufsteigenden Bogenfriese ausgezeichnet ist, oder es legt sich ein hochaufragender Querbau als Verbindung zwischen die Türme. — In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannigfaltige Variationen erfahren, bewegt sich voll Majestät und Würde der Außenbau des romanischen Stils, der durch sein Streben nach Monumentalität auch die frühesten Werke dieser Epoche schon so charakteristisch von den Basiliken der altchristlichen Zeit unterscheidet. Fassade und Chor sind als Eingangs- und Schlußseite naturgemäß am reichsten geschmückt und gegensätzlich charakterisiert, jene durch die Betonung des Portals, diese durch die Stellung der Hauptapsis in der Mitte eines in ähnlicher Weise symmetrisch gestalteten Bildes. Das belebende Element in der Gesamtansicht des Kirchenbaus aber bilden ohne Zweifel die T ü r m e, denen sich bei großen Abtei- und Kathedralkirchen oft noch K u p p e l n über der Durchschneidung von Lang- und Querhaus (der „Vierung“) zugesellen (Fig. 154). In ihrem Äußeren erhalten diese meist die Gestalt eines kurzen, achteckigen Turms und sind durch Lisenen und Triforien reich belebt. Zusammen mit den sie flankierenden Rundtürmen, sowie den Türmen der Fassaden bieten sie eine malerisch bewegte Anordnung der Baumassen, in denen die ähnlich rhythmische Gestaltung des Grundrisses ihren schönsten Ausklang findet. In diesem wie in jedem anderen Punkte macht der romanische Stil eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltung geltend, daß hier nur eine Andeutung des allgemein Üblichen gegeben werden kann, da erst aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebensfülle dieser Architektur zu gewinnen ist.



Fig. 150 Romanischer Rundbogen- und Stromschichtfries (Wiener Neustadt)

Fig. 151 Romanisches Fenster (Aus „Schwarz, Die Abteikirche zu Ellwangen“ Stuttgart, Bonz & Ko.)

Über alle Glieder des Baues ergießt sich aber auch eine Fülle von freier

Ornamentik (Fig. 155—57), die an Kapitellen, Gesimsen, Archivolten, Säulenbasen und selbst an den Schäften der Säulen ihren Reichtum entfaltet. Zunächst gehört dieselbe dem vegetativen Leben an; Ranken, Blumen und Blätter verbreiten

Fig. 152 Romanisches Portal
(Neumarktkirche in Merseburg)

sich an den Kapitellen und Gesimsen in reicher Pracht und großer Mannigfaltigkeit. Doch ist das romanische Pflanzenwerk nicht bestimmten Naturformen nachgebildet, sondern stilisiert; vorherrschend bleibt neben dem antiken Akanthuslaub ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sogenannten Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzettförmigen

Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Daneben kommt an Friesen und Gesimsen, auch besonders an Türumfassungen häufig lineares Ornament vor, verschlungene und verknotete Bänder, Mäander, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen und Schachbrettmuster (vgl. Fig. 153). Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Tier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art (Fig. 156. 157), teils von symbolischem Gehalt, teils lediglich Ausfluß nordischer Phantastik — und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck ineinander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Daß auch hierin große Verschiedenheiten, je nach Zeit, Ort und angewandtem Material zur Erscheinung kommen, daß es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft

Fig. 155 Tympanon eines romanischen Portals (Kirche zu Alpirsbach)

freien, eleganten Arbeiten gibt, versteht sich von selbst. Allein auch im ganzen nimmt die romanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine schulmäßige Vollendung der römischen Antike ist ihr verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichtum, eine unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen. Der Vergleich mit der arabischen Ornamentik aber zeigt lebendigeres Naturgefühl und größere Selbstbeherrschung der Phantasie als Vorzug der romanischen Kunst.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so wirkt anziehend vor allem das frische Leben, mit welchem die germanischen Nationen das Schema der Basilika erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben. Allerdings ist der Charakter des Baues noch ein hieratischer, ein priesterlich ernster, wenn auch oft zu festlicher Pracht gesteigert; aber dennoch pulst in ihm die starke selbständige Empfindung des germanischen Volkes, regt sich in seinem Gliederbau der Atem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des baulichen Organismus die Plastik

sich vielfach betätigen konnte, so wurde auch der **Malerei** eine ausgedehnte Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten und Geschichten der Heiligen zu schmücken hatte. In der Apsis thront von der Glorie umgeben der Erlöser; an ihn schließen sich die

Fig. 154 Aussenansicht eines romanischen Doms (Worms)

Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des Alten Bundes. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitelle, scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mäßige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit.

Fig. 155 Romanisches Ornament

Fig. 156 Romanisches Ornament (Denkendorf)

Fig. 157 Romanisches Ornament (Denkendorf)

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isoliertes Werk betrachtet. Doch war es zumeist nur ein Teil, wenngleich der wichtigste, gefeiertste, eines großen Ganzen, das sich in mannigfaltiger Gruppierung entwickelte. Denn die Kirchen waren, wie dies bereits der Plan von St. Gallen zeigte, häufig mit klösterlichen Stiftungen verbunden, deren umfangreiche Gebäude sich daran nördlich oder südlich anschlossen. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang (Fig. 158), eine meist gewölbte Halle, die einen ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet (Fig. 159). An ihn schlossen sich Kapitelsaal, Refektorium, Dormitorium, sowie die mannigfachen anderen Räume, die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde mit Mauern und Türmen festungsartig umzogen und gab sich schon von weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen.

Fig. 158 Zweischiffiger romanischer Kreuzgang (Königslutter)

Von dem Basilikenschema abweichende Bauten sind auch jetzt zumeist die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine zentrale Anlage üblich war, sowie die Heiligegrabkirchen oder Totenkapellen auf den Kirchhöfen (die sog. Karner), seltener finden sich dem Zentralschema zuneigende Kirchenbauten. Sie stehen — im Norden wenigstens — entweder auf römischen Grundmauern, wie der Polygonbau von St. Gereon in Köln, oder knüpfen, wie die Kirchen des Tempelordens, an die Denkmalskirchen des heiligen Landes an. Bei Schloß- und Burgkapellen findet sich häufig die Form der Doppelkirche, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Öffnung im Fußboden der oberen miteinander in Verbindung stehen, und von denen die untere bisweilen als Grabkapelle angeordnet war. Beispiele bieten u. a. die Burgen zu Nürnberg, Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut und die Kirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

Was endlich die Profanarchitektur betrifft, so ist sie namentlich an Schloßbauten bisweilen stattlich vertreten, wo die ernste Massenhaftigkeit der Anlage, die angemessene Gliederung durch Lisenen und Bogenfriese, sowie bisweilen durch Galerien, die sich auf schlanken Säulchen öffnen, einen ansprechenden Eindruck gewährt. So z. B. an den älteren Teilen der Wartburg. Die bürger-

Fig. 159 Fenster aus einem romanischen Kreuzgang (Alpirsbach)

liche Architektur ist nur ausnahmsweise in dieser Epoche schon zu monumentaler, künstlerischer Ausprägung gelangt.

* * *

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die wir als Merkmal mittelalterlicher Kunst bereits hervorgehoben, brachte im romanischen Stil seit dem Ende des 12. Jahrhunderts eine merkwürdige Veränderung hervor; mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen treten auf, am Grundprinzip romanischer Bauweise wird aber festgehalten, ja derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gegeben, deren sie überhaupt fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Stil und die Gotik gestellt ist, den Übergangsstil. Seine Herrschaft beschränkt sich — zunächst für Deutschland — auf den Zeitabschnitt von 1175–1250, obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein gültig sind und die Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden in Form und Wesen gestaltet.

Hervorgegangen war sie zunächst aus dem gesteigerten Bedürfnis nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde. Das äußere Leben war zu dieser Zeit bereits mehr dem strengen klösterlichen Bann entwachsen.[1])

[1]) *A. Schultz*, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. Leipzig 1889.

Das Rittertum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichtum zu fühlen. Der Handel führte große Schätze und die Anschauung fremder Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Orients bekannt, man sah dort schlanke, heitre, farben-

Fig. 160 Dekorationsformen des Übergangsstils
(Walderichskapelle zu Murrhardt)

prächtige Werke, kecke, pikante Formen, kühne, malerisch wirkende Kompositionen: das alles mußte auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. So drangen fremdländische, zum Teil orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes, vor allem der Spitzbogen, der Kleeblattbogen; aber selbst jene phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des

Fig. 161 Gegliederter romanischer Pfeiler
(Dom zu Naumburg)

Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnierten Bogens wagen sich, wenngleich vereinzelter, hervor. Doch wies der abendländische Geist solchen spielenden Elementen einer kecken, dekorativen Kunst eine feste Stelle in seinem architektonischen System an und legte ihnen das Gesetz eines durchgebildeten Organismus auf. Den Kleeblattbogen findet man an Portalen, Galerien, Kreuzgangfenstern und besonders reich und prachtvoll an den Gesimsen; aber auch der Rundbogenfries wird hier noch häufig angewendet, dann jedoch in so reicher Profilierung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, daß er hinter jenem nicht zurückbleibt (Fig. 160).

Am bedeutungsvollsten wurde für die neue Stilentwicklung der Spitzbogen, insbesondere durch den Einfluß, welchen er allmählich auch auf die Konstruktion gewann. Auch er stand zunächst nur im Dienste der Dekoration. So wurde er denn an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst für die Gewölbe zur Anwendung gebracht. Diese Aufnahme des Spitzbogens

Fig. 162 Grundriss eines gegliederten Pfeilers
(Dom zu Naumburg)

in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Einteilung desselben bedurfte; denn der Spitzbogen wölbt sich ebenso bequem über rechteckigen, ja über unregelmäßigen Gewölbefeldern. Man kam daher allmählich dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und Hauptschiff wie Nebenschiffe mit einer gleichmäßigen Reihe von schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann wieder ein rascheres Pulsieren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygonal gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung gestrebt. An den Gewölben gibt sich dies darin zu erkennen, daß die Quergurte ein komplizierteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischen liegenden Ecken. Ferner werden die Kanten der Gewölbe mit rund profilierten Kreuzrippen ausgestattet, so dass die großen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markierte Einteilung zeigen (vgl. Fig. 138 mit Fig. 137). Noch lebendiger und vielseitiger gestaltet sich oft die Profilierung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. Indes geht die eigentlich normale, der neuausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffpfeilers auf eine regelmäßige Kreuzanlage aus, so daß den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuzrippen kleinere Ecksäulen entsprechen (Fig. 161. 162). Überhaupt werden in verschwenderischem Maße schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken, oder in den Arkaden der Kreuzgänge, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden (Fig. 163), als Stützen der Bögen gebraucht. So bringt die lebendigere Gliederung und feinere Durchbildung aller Teile eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutend abweicht.

Fig. 163 Gekuppelte Säulen (Paradies zu Herrenalb)

Das Streben nach kräftigerem Leben durchdringt auch alle **Details** und bringt in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik oft einen glänzenden Formenreichtum mit sich. Maßgebend wird dabei die Richtung auf **Gliederung** und **Auflösung** der Pfeiler, Wände und Gesimse durch dekorative Verwendung von Säulchen, Blendbögen, scharfen Unterschneidungen, so daß die alte Weise der zierlich skulpierten Details an einzelnen wenigen Gliedern und die Belebung ausgedehnter Flächen durch Malerei ganz zurücktritt. Ebenso verschwinden gewisse stereotype Details des älteren romanischen Stils, wie das Eckblatt der Säulenbasen, das Würfelkapitell u. a. An den Kapitellen wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit einem glänzenden Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks ausgestattet (Fig. 161). Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, durch den er an die Wand oder den Pfeiler gleichsam angeschlossen erscheint.

Fig. 164 Fenstergruppe (Dom zu Münster)

Auch die Fenster nehmen an der allgemeinen Entwicklung teil. Sie werden höher und weiter gebildet und öfters zu zweien oder dreien (Fig. 164) in eine Gruppe zusammengeordnet, verbinden sich auch wohl mit einem kleinen Rundfenster. Das Streben nach neuen Formen führt zur Anwendung von halbrunden, lilien- und fächerförmigen Fensteröffnungen, auch das Radfenster erfährt eine mannigfaltigere Durchbildung (Fig. 165). Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den **Portalen**, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt- und selbst im Spitzbogen gebildet und deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitellen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen.

Aus solchen Elementen gestaltet sich auf seiner letzten Entwicklungsstufe der romanische Stil zu einer Bauweise von größerer Fülle und Freiheit namentlich in der dekorativen Durchbildung, aber auch mit deutlichen Merkmalen des Strebens nach neuen konstruktiven Lösungen für die größeren Aufgaben, welche die reicher entwickelte Kultur des Zeitalters stellte. Die Denkmäler des Übergangsstils sind daher weniger durch strenge Gesetzmäßigkeit und Harmonie des baulichen Organismus als durch einen oft entzückenden Reichtum an subjektiver Erfindungskraft und phantasievoller Schönheit im einzelnen ausgezeichnet. Erst das Durchdringen der neuen auf dem **spitzbogigen Kreuzgewölbe** beruhenden Konstruktionsweise bringt um die Mitte des 13. Jahrhunderts einen geschlossenen Baustil zu allgemeiner Geltung, die **Gotik**.

Fig. 165 Fenstergruppe (Kirche zu Gelnhausen)

B. Die äussere Verbreitung

Deutschland[1]

Wenn wir die Übersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Stiles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Die neue selbständige Entwicklung des Basilikenbaues knüpft sich vornehmlich an den Aufschwung, den gerade in Deutschland unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das ganze Leben nahm, und hat hier zuerst jene klare und geschlossene Form erreicht, welche als typisch für den Charakter des romanischen Stils gelten darf; endlich ist der romanische Stil in Deutschland

Fig 166 Äusseres von St. Michael in Hildesheim (ursprünglicher Zustand)

so allgemein, so lange, mit so unverkennbarer Vorliebe gepflegt worden, daß er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei Unterschiede finden sich zwar auch hier, bedingt durch die kleineren, lokalen Gruppen, durch den allmählichen Fortschritt in der Entwicklung, endlich durch die verschiedene Beschaffenheit des Materiales; dennoch bleibt eine gewisse Übereinstimmung in der gesamten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

Flachgedeckte Basiliken von großer Strenge und Einfachheit der

[1]) *R. Dohme,* Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Vergl. die amtlichen Inventare der Kunstdenkmäler in den einzelnen deutschen Staaten und Landesteilen. Gute Materialsammlung auch bei *H. Hartung,* Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland. Berlin 1899 ff. (Lichtdrucke.)

Behandlung finden sich namentlich in den sächsischen Gegenden,[1] welche als echt deutsche Provinzen zuerst die neue Bauweise zu kräftiger Selbständigkeit ausprägen. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes

Fig. 167 Inneres von St. Michael in Hildesheim

Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer größeren Nische, im Schiff sodann meistens den für die sächsischen Bauten besonders charakteristischen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Türme, zu

[1]) *L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst d. Mittelalt. in Sachsen, Leipzig 1835—52.

welchen bisweilen noch ein dritter auf dem Querschiff sich gesellt. Wohl der älteste unter den erhaltenen romanischen Bauten ist die Stiftskirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und trotz starker Veränderungen aus dem 12. Jahrhundert noch wesentliche Bestandteile des ersten Baues aufweisend.[1] Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, letztere mit unbehilflich antikisierenden Kapitellen; am Westbau sind die beiden runden Türme und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswert, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Gleichfalls in die Zeit der ersten Ottonen gehen die ältesten Reste der Schloß- und der St. Wipertikirche zu Quedlinburg zurück, in den Krypten derselben erhalten. Die Säulenkapitelle zeigen in roher Form antike Reminiszenzen, der sächsische Stützenwechsel tritt auch hier schon auf. — Eine Gruppe für sich bilden die Bauten der Hildesheimer Schule, die, von dem kunstsinnigen Bischof Bernward (992—1022) begründet, bis ins 12. Jahrhundert hinein blühte. Bernwards Hauptbau war die Klosterkirche St. Michael, im Grundriß (vgl. Fig. 133) zweichörig, mit zwei Querschiffen, die westliche Apsis von einem eigenartigen Umgang umgeben; der Stützenwechsel nimmt hier die rhythmisch reichere Form an, daß zwei Säulen zwischen je zwei Pfeiler gestellt werden. Kuppeltürme auf den Vierungen, je zwei Treppentürmchen an den Querschiffsflanken gestalteten das Äußere (Fig. 166) trotz der schlichten Formen imposant, die abwechselnde Verwendung roter und weißer Steinlagen schuf eine farbige Wirkung. Die reiche dekorative Ausstattung des Inneren (Fig. 167) mag ganz auf die Erneuerung der bereits 1034 abgebrannten Kirche im 12. Jahrhundert zurückgehen. Die Kapitelle der Säulen zeigen derben antikisierenden Blätterschmuck neben der einfachen Würfelform (vgl. Fig. 142). Die Arkadenlaibungen und die Gesimse sind ebenso wie die flache Holzdecke farbig ornamentiert. Auch die St. Godehardkirche (1133 gegründet) zeigt doppelchörige Anlage mit einem Umgang um den Ostchor, an den sich drei eigen-

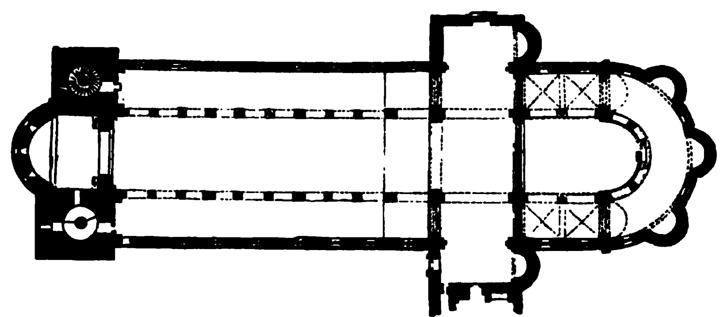


Fig. 168 Grundriss von St. Godehard in Hildesheim

artige radial gestellte Apsiden anschließen (Fig. 168). Türme auf der Vierung und über der Westfront geben dem Äußeren stattliches Ansehen.

Wenn die Kirchen des benachbarten Harzgebietes und Thüringens im allgemeinen den sächsischen Vorbildern folgen, so bietet die Ruine der Klosterkirche zu Paulinzelle (1169 vollendet) dagegen das vereinzelte Beispiel einer romanischen Säulenbasilika (Fig. 169) in deutlichem Anschluß an die einflußreiche und weitverbreitete süddeutsche Bauschule des Klosters Hirsau (vgl. Fig. 135). Die edel geformten Säulen, das reiche Portal bezeugen die Höhe der künstlerischen

[1]) *F. Maurer*, Die Stiftskirche St. Cyriaci zu Gernrode. Berlin 1888. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

Durchbildung, welche der romanische Stil gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts erreicht hatte. Die gleichfalls in Trümmern liegende schöne Pfeilerbasilika von Thalbürgel in Thüringen bildet hierzu ein interessantes Gegenstück[1] (vgl. Fig. 148).

Der Typus der flachgedeckten Basilika ist kaum in einem anderen deutschen Gebiete mit solcher Feinheit und Schönheit ausgebildet worden wie in den sächsisch-thüringischen Landen. Doch haben auch der Westen und Süden bis zu der angegebenen Epoche mächtige und interessante Werke aufzuweisen, wobei neben dem allmählich überwiegenden Pfeilerbau auch der Säulenbau seine durch Tradition und ästhetischen Wert geschützte Stellung behauptet. Am Rhein ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die von Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine.[2]) Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitellen trennten das gegen 12 m breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen, die Westfassade mit einem Atrium versehen. In Hessen gehört die seit 1037 errichtete Klosterkirche zu Hersfeld (Fig. 170) zu den größten Säulenbasiliken Deutschlands, steht aber schon in den Proportionen ihrer Grundrißbildung recht augenfällig hinter den sächsischen Bauten zurück. In den schwäbisch-alemannischen Gegenden haben sich Säulenbasiliken in der durch Ausgrabung nachgewiesenen Peterskirche zu Hirsau, vom Jahr 1071 (vgl. Fig. 135), zu Schwarzach, Faurndau (vgl. Fig. 145. 146), in St. Georg zu Hagenau im Elsaß, dem Dom zu Konstanz, dem Münster zu Schaffhausen usw. erhalten. Für Franken und Bayern stehen als großartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Änderungen in ihren alten Teilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in einem strengen Klassizismus behandelten Bauten in Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das übrige von St. Emmeran, sowie die Kirchen des Obermünsters und

Fig. 169 Ruine der Klosterkirche von Paulinzelle (Nach Junghans und Koritzer)

[1]) *G. Lübke* und *P. Engelmann*, Die Klosterkirche in Thalbürgel. Berlin 1887. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

[2]) *W. Manchot*, Kloster Limburg an der Hardt. Mannheim 1892.

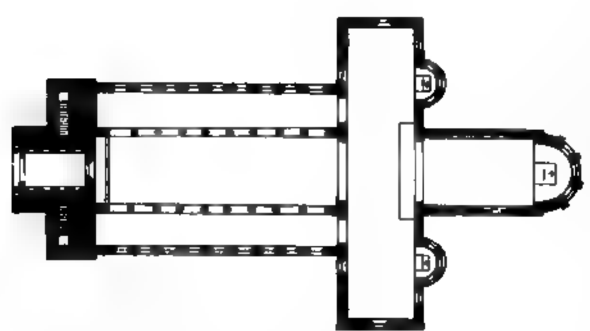


Fig. 170 Grundriss der Klosterkirche zu Hersfeld

des durch sein phantastisches Portal bemerkenswerten Schottenklosters St. Jakob. — In den österreichischen Ländern[1]) zeigt sich der ältere Basilikenstil an St. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu Gurk, einer einfach würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen hundertsäuligen Marmorkrypta (vgl. Fig. 131); ferner in Böhmen St. Georg auf dem Hradschin zu Prag, eine Basilika mit Pfeilern und Säulen, Emporen und

Fig. 171 Westfassade des Doms zu Trier

Tonnengewölben, die auf französischen Einfluß deuten. In Ungarn ist der Dom zu Fünfkirchen eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich den meisten süddeutschen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

[1]) *G. Heider*, *R. v. Eitelberger* und *J. Hieser*, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1856 ff. I. und II. Bd. Jahrbuch und Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. Wien 1856 ff.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Hier erstanden im Laufe des 11. Jahrhunderts eine Reihe großartiger Kathedralen (Bischofskirchen), die zur höchsten Anspannung der künstlerischen Kräfte Anlaß boten. Den Reigen eröffnet der Neu- und Erweiterungsbau des alten Doms zu Trier (vgl. Fig. 112) durch Erzbischof Poppo (1016), der sich allerdings bis gegen Ende des folgenden Jahrhunderts hinzog. Die Westfassade des zunächst noch flach eingedeckten Baus (Fig. 171) ist ein Muster ernster und ausdrucksvoller Frontbildung in ruhigen

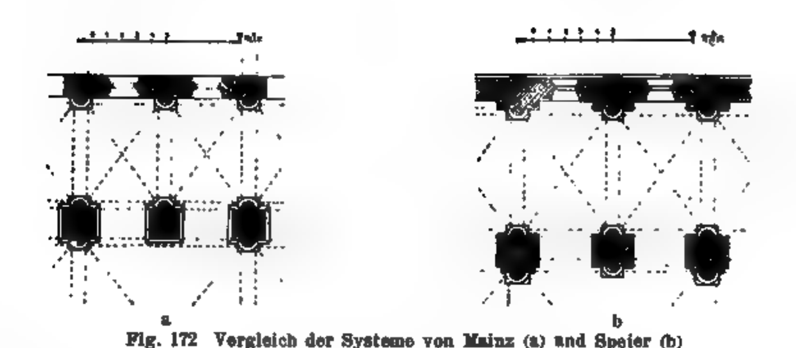


Fig. 172 Vergleich der Systeme von Mainz (a) und Speier (b)

Massen und klarer, einfacher Gliederung. Weit spätere Formen zeigt die 1196 geweihte Ostapsis, sowie die — bereits spitzbögigen — Kreuzgewölbe des Inneren. — Die Entwicklung des durch den Gewölbebau bedingten gebundenen Systems lassen vor allem die drei Dome von Mainz, Speier und Worms verfolgen. Der Dom zu Mainz übertrifft bereits in seiner ersten Anlage (seit 1081) als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika, mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Türmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Grandiosität. 15 m beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes und 112 m im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande vom Jahre 1081

fand eine Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war (Fig. 173). Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores samt Querschiff ist eines der glänzendsten Beispiele der Übergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Teile mit ihrer Apis, den beiden Portalen und den beiden Rundtürmen, welche hier den Bau flankieren, auf den Bau des 11. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit zurückführen. Während das Äußere durch spätere Umbauten und Zutaten stark verändert ist, wirkt das Innere noch heute mit großartiger Einfachheit und Strenge und drückt in den Architekturformen des Langhauses den Gedanken des gebundenen romanischen Systems klar aus. Eine vollendetere Lösung der Aufgabe bietet aber der gleichzeitig oder noch etwas früher (ca. 1089—1100) erbaute Dom von Speier.[1]) Dies herrliche Gebäude ist eines der schicksalsvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Größe und der Schmach Deutschlands. Von König Konrad II. angeblich an demselben Tage mit der oben

Fig. 173 Innenansicht des Doms zu Mainz (restauriert) (nach Dehio und v. Bezold)

Fig. 174 Grundriss des Doms zu Speier

[1]) *W. Meyer-Schwartau*, Der Dom zu Speier und verwandte Bauten. Berlin 1893.

erwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnisstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugnis ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter Heinrich IV. wurde der gewaltige Bau, der bei einer Mittelschiffbreite von 14 m eine innere Gesamtlänge von 114 m mißt (vgl. den Grundriß Fig. 174), vollständig eingewölbt und dabei so gut wie von Grund aus erneuert. Dieser Bauperiode, welche als die für den Innenbau (Fig. 175) entscheidende betrachtet werden muß, gehört die Disposition der Mittelschiffspfeiler an; doch hatten diese ursprünglich sämtlich die Gestalt der jetzigen Zwischenpfeiler (Fig. 172 b), während die stärkeren Vorlagen der Hauptpfeiler mit den übereinander gestellten Halbsäulen erst in einer dritten Bauperiode (bis ca. 1200) angefügt wurden, als man höhere Gewölbe einzog und zu diesem Zwecke auch die Umfassungswände erhöhte; damals entstand der zierliche Triforiengang, welcher den ganzen Bau unter der Dachkante umzieht und dem Äußeren einen so charakteristischen Schmuck verleiht. Verglichen mit Mainz (Fig. 172 a), zeigt das System des Aufbaus in Speier größere Straffheit der Organisation und lebendigere Wirkung; in die von den Pfeilervorlagen getragenen Blendnischen sind auch die Fenster der Oberwand einbezogen. In der malerischen Wirkung des Außenbaues steht der Dom von Speier, obwohl hier die doppelchörige Anlage fehlt, nicht hinter dem Mainzer zurück. — Im Jahre 1689 durch die Mordbrenner Ludwigs XIV. und dann wieder durch die Franzosen 1794 verwüstet — nachdem bereits 1772 eine Wiederherstellung im Sinne der Zeit begonnen hatte — ist der Dom zu Speier von 1820—58 im Auftrage König Luwigs I. von Bayern durch Hübsch restauriert und mit einer neuen Vorhalle versehen worden.

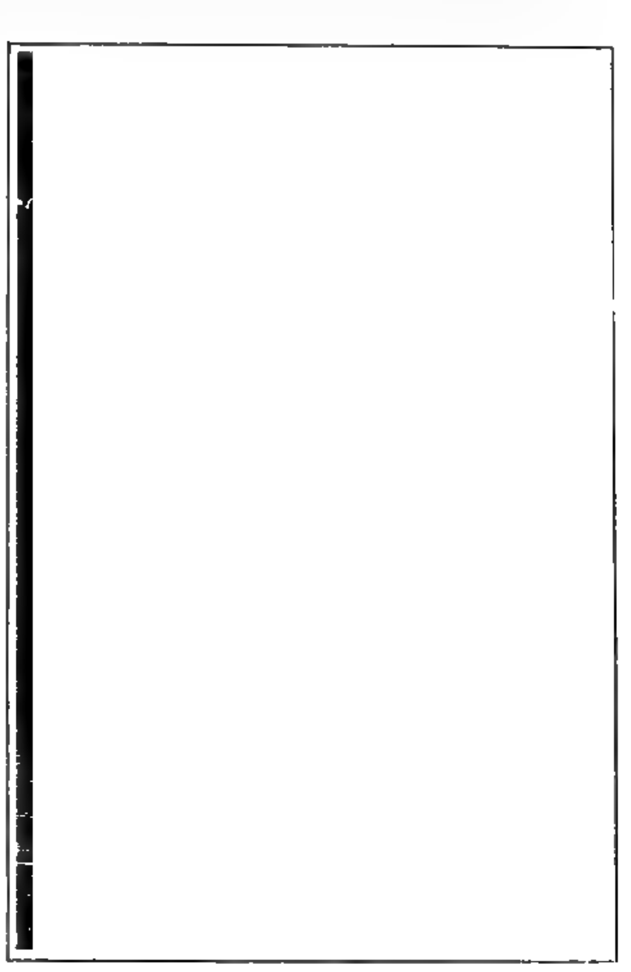


Fig. 175 Innenansicht des Doms zu Speier

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom von **Worms** zu nennen, ebenfalls seiner großartigen Anlage nach in den Hauptteilen ein Bau

Fig. 179 Nordwestansicht der Abteikirche zu Laach (nach einer Aufnahme der Messbildanstalt)

Fig. 181) erst hervorgegangen. — Eine der originellsten Kompositionen und dabei eine der großartigsten war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldtal des Siebengebirges noch jetzt als malerische Ruine liegende Abteikirche **Heisterbach**, 1233 vollendet, eine Cisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigentümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch jetzt erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgrenzte, und an den sich, in der Dicke der Mauer liegend,

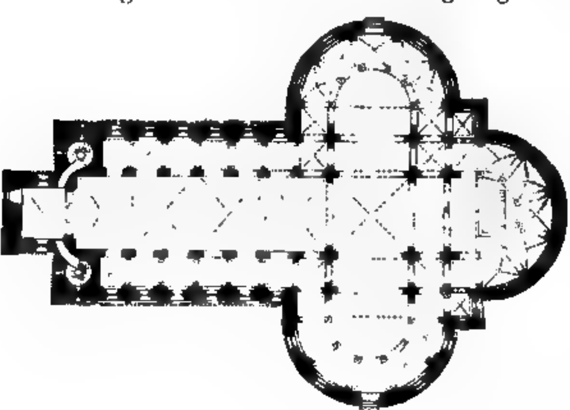


Fig. 180 Grundriss von St. Marien auf dem Kapitol zu Köln

ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloß. So stellte sich der Bau nach außen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und konsequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloß sich dem imposanten Chore an. —

Fig. 181 Choransicht von St. Aposteln zu Köln

Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder großartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, der mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Türmen sich auch nach außen stattlich gliedert. Reich und originell sind auch kleinere Bauten dieser Zeit im Rheinlande gestaltet, wie die Pfarrkirchen zu Sinzig und Münstermaifeld, Boppard und Andernach, letztere (Fig. 184) das klassische Beispiel dieses Typus

aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ein stattlicher Bau im gebundenen System mit vier Türmen, zwei neben der Apsis und zwei im Westen. Während in den zwei unteren Geschossen der Fassade noch die rheinische große Rundbogenblende herrscht (vgl. Fig. 181), beginnt der eigentliche Turmbau über reichem Rundbogenfries in den phantastischen Formen des Übergangsstils. Die Wölbungen des Inneren führen bereits den Spitzbogen durch. — Am glänzendsten vertritt den rheinischen Übergangsstil der Dom zu Limburg a. d. Lahn, 1235 ein-

Fig. 182 Innenansicht des Chors von Gross St. Martin in Köln

geweiht (Fig. 185. 186). Bei mäßigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 55 m, die Breite des Mittelschiffs 8 m ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert und das äußere durch zwei mächtige Westtürme, einen stattlichen Kuppelturm auf dem Kreuzschiff und vier schlanke Treppentürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich gestaltet, daß kaum ein anderer deutscher Bau an Pracht und malerischer Wirkung sich damit messen kann. Im Inneren (Fig. 185) erscheinen die Wände — auch im Chor, der mit einem Umgang versehen ist — durch eine dreifache Übereinanderordnung von

Spitzbögen (in den Arkaden, Emporen und einem Triforiengang) fast völlig aufgelöst, werden aber von den durchlaufenden reich gegliederten Pfeilern in vertikaler Hinsicht energisch zusammengehalten; herrliche Wirkung erzielt die Durchführung dieses Systems auch in den Kreuzarmen. Das Äußere (Fig. 186) mit seiner Siebenzahl der Türme bringt die zentralistische Tendenz der ganzen Anlage imposant zur Geltung. Die Anordnung der Fassade mit dem Radfenster und der kleinen Blendbogengalerie darunter ist wie das ganze System des inneren Aufbaus französisierend; man darf die Kathedrale zu Laon als nächstes Vorbild betrachten. — Das letzte Werk des romanischen Stils im Rheinlande ist die Abtei-

Fig. 183 Inneres der Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn

kirche zu W e r d e n a. d. R u h r (1257—75); in den benachbarten Gebieten trägt vor allem die Pfarrkirche zu G e l n h a u s e n (vgl. Fig. 165) das Gepräge des rheinischen Übergangsstils.

In ungleich strengerer und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen[1]) und sächsischen Gegenden auf. Man begnügt sich hier mit dem einfachsten Ausdruck des Notwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am D o m zu S o e s t tritt

[1]) *W. Lübke,* Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

die Wölbung noch in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flach gedeckten Langhaus hinzu, und eine ebenfalls der Schlußperiode angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem Turmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung (Fig. 187). Die Übergangsepoche ist durch den Umbau des Domes zu Osnabrück und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu Münster, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne

Fig. 184 Aussenansicht der Pfarrkirche von Andernach
(nach einer Aufnahme der Messbildanstalt)

Gewölbe, doppelte Querschiffe und ein Umgang um den polygonen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Großartigkeit.

An anderen Kirchen Westfalens wird ein ganz neues konstruktives System aufgenommen, indem die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das letztere also seine Oberwand und die selbständige Beleuchtung verliert und das Ganze einen hallenartigen Charakter annimmt. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und elegantesten die Kirche zu Methler, beide,

letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig auf, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahr 1171, der auch durch eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von großem Interesse ist. Den Übergangsstil in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von maßvollen Verhältnissen, mit zwei Chören und vier Türmen, außerdem durch einen prächtigen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung (vgl. Fig. 161. 162) erhebt sich hier zu hoher Anmut und freiem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der mitteldeutsche Übergangsstil in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg (1185 bis 1237)[1] (Fig. 188). Seiner Anlage nach, mit zwei Chören und — in süddeutscher Art — einem westlichen Querschiff, einfacher und schlanker als die rheinischen Bauten, wetteifert er mit diesen durch den reichen Schmuck der Chorpartie und der vier schlanken Türme; in der Gestaltung des westlichen Turmpaars, mit offenen Ecktürmchen in den oberen Geschossen, macht sich, wie in Naumburg, der Einfluß französischer Vorbilder geltend. Weit einfacher ist die Behandlung des Inneren, das mit seinen breiten Pfeilern und wuchtigen Rippengewölben einen etwas schwerfälligen Eindruck macht, übrigens durch eine Wiederherstellung arg geschädigt worden ist.

Fig. 185 Innenansicht des Doms zu Limburg (nach Dehio und von Bezold)

Unter den gewölbten Kirchen des südlichen Deutschlands und der deutschen Schweiz ist zunächst als einfach römischer Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Bayern, sodann der Dom von Freising (1160—1205) zu nennen, letzterer durch eine Krypta ausgezeichnet, in welcher die Phantastik dieser süd-

[1] *O. Aufleger* und *A. Weese*, Der Dom zu Bamberg. München 1897. (Lichtdrucktafeln).

Fig 168 Aussenansicht des Doms zu Limburg (nach Dohme)

deutschen Schulen sich zu reicher ornamentaler Wirkung entfaltet. In Schwaben ist vielfach der von der Hirsauer Kongregation des Cluniacenserordens eingeführte Bautypus vorbildlich geworden, dessen früheste Denkmäler die noch im 11. Jahrhundert (1071 und 1091) vollendeten Ordenskirchen St. Aurelius (vgl.

Fig. 132) und St. Peter in Hirsau waren. Charakteristisch ist die Anordnung von Nebenchören (den Seitenschiffen entsprechend), der Fortfall der Krypta und vor allem die Anlage einer Vorhalle vor oder zwischen dem Turmpaar im Westen, die sich zuweilen zu einer ganzen Vorkirche erweitert. Diese bewegte Ausgestaltung der Chorpartie, zuweilen durch zwei Türme in den Winkeln zwischen Lang- und Querhaus bereichert, unterscheidet noch die stattliche gewölbte Pfeilerbasilika der Stiftskirche St. Vitus zu Ellwangen[1]) aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts deutlich von der einfacheren süddeutschen Bauweise (vgl. Fig. 138. 149). Auch auf die Klosterkirchen anderer Orden, wie der Benediktiner zu Alpirsbach (vgl. Fig. 155. 159) und Königslutter (Fig. 189), wurde der Hirsauer Typus ganz oder teilweise übertragen, so wie er auch in der Anlage und vielen Details von Paulinzelle und Thalbürgeln (vgl. S. 148 f.) nachwirkt. Bei der interessanten Klosterkirche zu Denkendorf (um 1180) legt sich noch vor den Westturm eine in schweren Formen ausgeführte dreischiffige Vorhalle (Fig. 190).

In der Schweiz[2]) steht als bedeutendes Werk der Übergangsepoche das Münster zu Basel da, freilich in gotischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert.[3]) Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Großmünster in Zürich (Fig. 191), dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Komposition phantastischer Ornamentik bietet.

Fig. 187 Fassade des Doms zu Soest

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau an den Monumenten des Elsaß auf, die eine ebenso anziehende als merkwürdige Gruppe bilden und an den Grenzmarken Frankreichs die deutsche Auffassung nachdrücklich vertreten.[4]) Im strengen Stil des 11. Jahrhunderts steht die Kirche zu Ottmarsheim als genaue wohl-

[1]) *K. A. Busl,* Die Stiftskirche und die Stiftsheiligen Ellwangens. Ravensburg 1864. — *F. J. Schwarz,* Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen. Stuttgart 1882.

[2]) *R. Rahn,* Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

[3]) Baugeschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterbauverein (mit zahlreichen Aufnahmen). Basel 1895.

[4]) *A. Woltmann,* Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.

erhaltene Nachbildung des karolingischen Münsters zu Aachen da. Aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts stammt die Abteikirche Murbach, in einem anmutigen Gebirgstal bei Gebweiler gelegen (Fig. 192). Sie zeichnet sich durch geraden

Fig. 188 Nordostansicht des Doms zu Bamberg

Chorschluß, ein östliches Turmpaar und eine wahrhaft künstlerische, wenngleich noch strenge Durchführung aus. Eine weitere Stufe der Entwicklung vertritt die Kirche zu Rosheim, mit rundbogigen Rippengewölben auf einfachen Pfeilern, welche mit stämmigen Säulen wechseln. Auf dem Querschiff steigt ein acht-

eckiger Turm auf, der fortan bei den elsässischen Denkmälern regelmäßig wiederkehrt. Verwandte Behandlung zeigt die Fideskirche zu Schlettstadt, nur daß hier die Arkaden bereits spitzbogig sind und auf gegliederten Pfeilern mit einer Halbsäule ruhen, während an Stelle der Säulen ein aus vier Halbsäulen zu-



Fig. 189 Chorpartie der Kirche zu Königslutter

sammengesetzter Pfeiler getreten ist. An der Westseite liegt eine hübsche Vorhalle zwischen zwei Türmen; auf dem Querschiff erhebt sich ein dritter, achteckiger Turm. Ähnliche Turmanlage, die sich aber an der Westseite als offene dreischiffige Vorhalle malerisch wirksam gestaltet, hat die Kirche zu Gebweiler, deren innere Anlage ebenfalls der in Schlettstadt entspricht, nur daß die Pfeiler

noch reicher entwickelt sind und an den Arkaden wie Gewölben der Spitzbogen der Übergangszeit herrscht. Ein eleganter Chor derselben Epoche hat sich an der Kirche zu Pfaffenheim erhalten. Großartig entfaltet sich die im Elsaß beliebte westliche Vorhalle an der Kirche zu Maursmünster, deren stattliche drei Türme den Eindruck der trefflich gegliederten Fassade zu einem sehr bedeutenden steigern. In Straßburg sind endlich die östlichen Teile und das

Fig. 190 Vorhalle der Klosterkirche zu Denkendorf

mächtige Querschiff des Münsters Arbeiten der romanischen Übergangszeit, und derselben Epoche gehört ebendort Querschiff und Chor der Stephanskirche an, deren Schiffbau nur noch die Umfassungsmauern und das Westportal gerettet hat.

Überaus reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern ausgeprägt und namentlich in der ornamentalen Durchbildung hohen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt. In Wien zählt die Fassade der Stephanskirche mit der reichen „Riesenpforte",

sowie der edle Schiffbau der Michaeliskirche hierher. Ein bedeutendes Denkmal des streng, aber konsequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Cisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals umgebaut und erweitert. Völlig dem Übergangsstil gehört eine andere ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist und deren Chor einen großartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche ist der des Cisterzienserstiftes Zwetl. — Unter den Klosterkirchen Mährens hat die der Benediktinerabtei Trebitsch (ca. 1230—45 erbaut) den Spitzbogen an Arkaden und Wölbungen bereits kon-

Fig. 191 Grossmünster in Zürich (Früherer Zustand)

sequent durchgeführt (Fig. 193), nur an Fenstern und Portalen teilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. In besonderer Weise sind die Wölbungen des Chors, sowie einer westlichen Vorhalle mit Empore polygonal gestaltet, die ganzen östlichen Räume außerdem durch eine ausgedehnte Kryptenanlage ausgezeichnet. Die überaus reiche, ja üppige Ornamentik des Baues gipfelt in dem an der Nordseite liegenden Hauptportal, das, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, mit seinen Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament reich bedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschließt. Ein anderes mährisches Denkmal, die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durchgebildeten Übergangsstil bei einfacher Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichtum der fein stilisierten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes das Trebitscher Portal noch bei weitem übertrifft.

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Stil verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transsylvanischen Alpen hat ihm eine Grenzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche von Ják (vgl. Fig. 134), ein durchgeführter Ge-

Fig. 192 Abteikirche zu Murbach

wölbebau der Übergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal (Fig. 194) mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch und Tischnowitz an Reichtum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg

durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch maßvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird.

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1] Lange Zeit, nachdem das westliche, sudliche und mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slawischen Stämmen bewohnten Gegenden feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christentum auch in diesen Gebieten dauernd zu befestigen und durch

Fig 193 Querdurchschnitt der Kirche zu Trebitsch

deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Stiles maßgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so mußte man zu einem Ersatz greifen, der nicht ohne durchgreifenden Einfluß auf die Umprägung der charakteristischen Formen bleiben konnte. Zuerst versuchte man, die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, unerfreu-

[1] *F. v. Quast*, Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1820. — *F. Adler*, Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuß. Staates. Fol. Berlin 1850 ff.

Fig. 194 Portal von Ják in Ungarn

liche Resultate, und so begann man, Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. Da diese Backsteine aber nur in mäßiger Größe hergestellt werden konnten, so wurde dadurch jedes bedeutendere, kräftigere Ausladen der Glieder gehindert und der Trieb nach künstlerischer Ausprägung mehr auf ein Flächenornament gelenkt, wobei dann manchmal durch farbig glasierte Steine ein malerischer Wechsel erzeugt wurde. Im Äußeren und im Innern blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machten kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentons einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für die Detailbildung ergab sich manche Umgestaltung. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Backstein verwies auf den Pfeilerbau, der bald durch Halbsäulen und andere Glieder eine lebendigere Ausgestaltung erhielt. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht, und die Kapitelle angemessen, wenn auch etwas hart aus der Würfelform in die Trapezform übersetzt. Manchmal freilich nahm man für diese Details den Haustein zu Hilfe. Am Äußeren sind es namentlich die Friese und Gesimse, in denen sich die bescheidene, aber durch ihren naiven Charakter anziehende Formenwelt des Backsteinbaus ausspricht. An Stelle des einfachen Rundbogenfrieses tritt oft eine zierliche Reihe sich durchschneidender Bögen (Fig. 195). Rautenförmige Friese und Stromschichten (aus übereckgestellten einzelnen Steinen) zusammen mit kleinen Konsolen und in Formen gepreßten Ornamentstücken tragen viel zum wirksamen Abschluß der ruhigen Flächen bei.

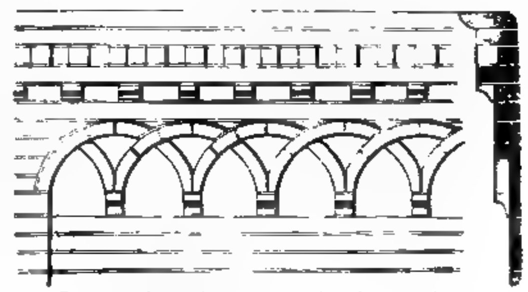


Fig. 195 Bogenfries aus Backstein (Jerichow)

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu **Jerichow** in der Altmark (Fig. 196) als eins der besterhaltenen und bedeutendsten da: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit Querschiff und dreiteiligem Chor, die ausgedehnte Krypta mit Sandsteinsäulen, der ganze Außenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau von zwei schlanken

Türmen eingeschlossen. Unter den Klostergebäuden ist der prächtige Kapitelsaal und das noch glänzendere Refektorium, deren Gewölbe auf Sandsteinsäulen mit reich geschmückten, im Refektorium sogar sehr elegant durchgeführten Kapitellen ruhen, trotz roher moderner Unbill noch wohlerhalten. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika gibt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen konsequent durchgeführten, noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die



Fig. 196 Klosterkirche zu Jerichow

Klosterkirche zu Arendsee, sowie die Nonnenkirche zu Diesdorf, eine kreuzförmige Basilika mit edel durchgebildeten Pfeilern, die Vorlagen von Halbsäulen haben (Fig. 197). Dagegen neigt sich der ebenfalls gewölbte Dom zu Ratzeburg, der stattlichste Bau in den nordelbischen Gegenden, bereits den Formen des Übergangsstiles zu und weist in seiner Anlage genaue Übereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf.

Italien

Wenn in Deutschland bei aller individuellen Mannigfaltigkeit der Entwicklung doch ein gemeinsamer Grundgedanke sich durch die Schöpfungen der roma-

nischen Architektur zieht, so tritt in Italien[1]) eine viel stärkere Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen hervor. Neben dem strengen Anknüpfen an die altchristliche Basilika finden wir eine ebenso ausschließliche Aufnahme byzantinischer Anlagen; neben einer feinen antikisierenden Durchbildung eine dem germanischen Wesen in seiner bunteren Phantastik sich zuneigende Behandlung; neben einem im nordischen Geiste klar und konsequent durchgeführten Gewölbebau sogar die Nachbildung der spielend reichen, anmutigen Formen der mohammedanischen Bauweise. Durchweg aber schließt mit wenigen Ausnahmen die italienische Architektur den Turmbau selbständig ab, ohne ihn mit dem Kirchengebäude zu verbinden, dagegen liebt sie ebenso allgemein auf dem Kreuzschiff eine Kuppel, die auch nach außen, oft als fremdartiges Element, sich geltend macht. Während

Fig. 197 System der Klosterkirche zu Diesdorf

das Äußere somit nicht jenen gewaltigen Eindruck eines reich gegliederten Organismus erreicht, wie in der nordischen Architektur, führt dagegen die reichliche Anwendung edlen Materials zu einer außerordentlich schönen Dekoration, die namentlich als Flächenverzierung sich anmutig entfaltet. Selbst in den Gegenden des Backsteinbaues wird der gebrannte Stein mit einer im Norden unerreichten Schönheit und Feinheit des Details behandelt. Die Gestaltung des Inneren geht vorzüglich auf weite freie Räume aus, die eine bedeutendere Höhenentwicklung in der Regel ausschließen.

Ein absolutes bewegungsloses Festhalten an der altchristlichen Basilikenform ohne irgend ein neues Motiv der Entwicklung zeigt sich bis tief ins 13. Jahrhundert an den Bauwerken Roms. Man plündert nach wie vor die antiken Denkmäler und setzt aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basi-

---

[1]) Der Cicerone von *J. Burkhardt*. 7. Auflage von *W. Bode* und *C. v. Fabriczy*. Leipzig 1898. – *A. Ricci*, Storia dell' architettura in Italia. Firenze 1857. — *C. Boito*, Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880. — *O. Mothes*, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884.

liken zusammen. Dabei wird der Maßstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältnis zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert stammen S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, das Schiff stark restauriert, aber noch von schönen ansehnlichen Verhältnissen, das Mittelschiff 14 m weit, über den Säulen ein Architrav; ferner die großartige, später völlig umgestaltete fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano, und die feierlich auf der Höhe

Fig. 196 Bischofstuhl in S. Lorenzo bei Rom

des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Konsolengesimsen darüber, sowie die vorderen Teile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Maßstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist S. Vincenzo ed Anastasio, außerhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Zeit sind manche

Fig. 199 Kreuzgang von S. Paolo vor Rom

der zierlichen Glockentürme dieser Zeit, die, einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmutigsten gehören die von S. Pudenziana und von S. Maria in Cosmedin.

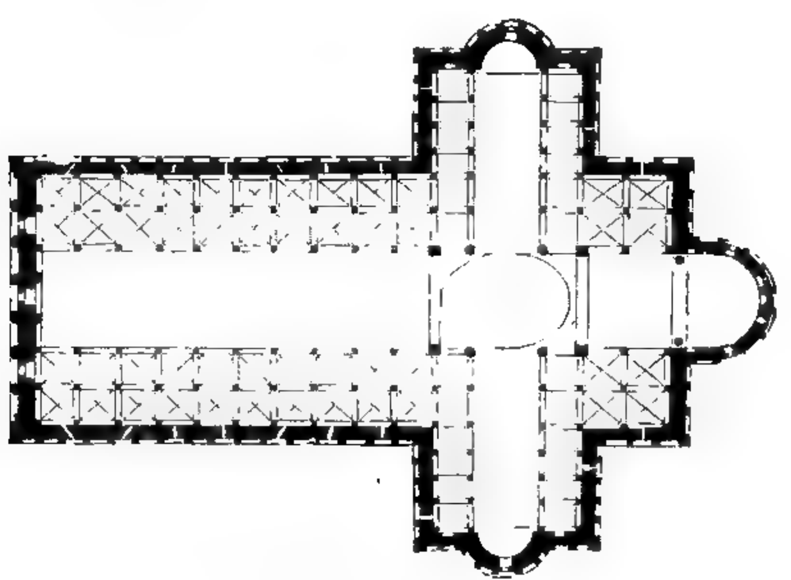


Fig. 200 Grundriss des Doms zu Pisa

Während die Architektur im großen hier keine Fortschritte machte, bildete sich im kleinen eine dekorative Kunst aus, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* zeichnete sich in solchen Arbeiten vorzüglich aus, und die meisten alten Kirchen Roms enthalten an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dgl. Beispiele dieser anmutigen Technik. So in S. Nereo et Achilleo, S. Clemente, S. Lorenzo fuori (Fig. 198), S. Maria in Cosmedin u. a. Ein phantastisch barockes Element mischt sich dabei insofern ein, als die strengeren architektonischen Formen einem leichten Spiel anheimfallen, besonders die Säulenschäfte vielfach gerippt und spiralförmig gewunden, sowie mit musivischen

Fig. 201 Baptisterium, Dom und Campanile zu Pisa

Mustern in den buntesten Farben geschmückt werden. Selbst in größerem Umfang finden sich solche Motive angewendet an den Säulenhöfen der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura (Fig. 199), die diesen Stil zu einem heiter-prächtigen Gesamteindruck bringen.

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls von der flachgedeckten Basilika ausging, dieselbe aber neu zu beleben und im Detail durch sorgfältige Nachbildung antiker Formen zu bereichern verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste großartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa (Fig. 200), seit 1063 nach einem Seesiege über die Sizilianer von der mächtig emporstrebenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Reinaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, von einem ausgedehnten dreischiffigen

Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Der Grundriß näherte sich ursprünglich vielleicht noch mehr der Kreuzgestalt, indem auch das Langhaus nur dreischiffig angelegt und von kürzerer Ausdehnung war. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich, die Vierung überbrückend, bis in den Chorschluß fort. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisierenden Marmorkapitellen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und außen aus wechselnden Lagen weißer und dunkelgrüner Marmorquadern gebildet. Die Fassade — erst 1174 vollendet — hat im unteren Geschoß eine Gliederung durch Blendarkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerien sich in prächtiger Wirkung vor den

Fig 202 S. Micchele in Lucca.

Mauerflächen hinziehen, die übrigen Teile des Außenbaues sind durch Halbsäulen und Pilaster mit Bogen- oder Architravverbindung gegliedert (Fig. 201). Diesem großartigen Bau, der die Basilikenform zu neuer Bedeutung erhebt und, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Annäherung an den Gedanken des Zentralbaus zu steigern sucht, folgte seit 1153, durch *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 30,5 m Durchmesser mit einem Umgange und Emporen, nach außen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert; die gotische Dekoration der oberen Teile und die zugespitzte Kuppel stammen aus späterer Zeit. Sodann wurde seit 1174 durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* der berühmte Glockenturm aufgeführt, dessen auffallend schiefe Stellung nicht auf Absicht beruht, sondern durch allmähliches Nachgeben des Baugrundes auf der Südseite herbeigeführt wurde, dem man durch Erhöhen der Stockwerke des Baus auf der entgegengesetzten Seite vergeblich entgegenzuwirken

suchte. Es ist ein hoher kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet. — Die imposante Gruppe dieser drei Bauten auf dem von den Stadtmauern umschlossenen stillen Domplatz gewährt einen künstlerisch abgerundeten Eindruck und macht den Ruhm der Pisaner Architektur aus.

Der pisanische Stil fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders der Durchbildung des Äußeren und der Behandlung der Fassade verwandte Auffassung. So vorzüglich an S. Micchele (Fig. 202) und, wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei altertümlichen Anklängen.

Fig. 203 Fassade von S. Miniato bei Florenz

Eine besondere Gruppe bilden sodann die Monumente von Florenz, die durch Adel der Formbildung und eine dekorativ sehr wirksame Marmorbekleidung sich auszeichnen. Vor allem zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wohl noch aus dem 12. Jahrhundert, köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen (Fig. 203). Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eines der bemerkenswertesten Denkmale der Kunst dieser Epoche. Im Innern folgt auf je zwei Säulen jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (S. 14) der Fall war. Doch erscheint diese Anordnung hier harmonischer mit dem übrigen System verbunden und dadurch eine ansprechende lebensvolle Gliederung des Raumes durchgeführt. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Fassade gibt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Rundbögen, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Klassicität. Es ist eine Renaissance vor der Renaissance. — Demselben Adel der Formenbildung begegnen wir am Baptisterium, einem ansehnlichen ackteckigen Kuppelbau von 25 cm innerer Weite mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden, und darüber einem Emporengeschoß, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier den Stempel eines an den Mustern antiker Architektur zu großer Reinheit durchgebildeten Geschmacks.

Solcher einfach maßvollen, klaren Architektur stellen sich die Bauwerke in Sizilien[1]) und Unteritalien als Erzeugnisse reicher Phantastik und seltsamer Formenmischung gegenüber. Diese Gebiete hatten zuerst lange Zeit unter

Fig. 204 Inneres der Cappella Palatina im Palazzo Reale zu Palermo

byzantinischer Botmäßigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüte unter der Herrschaft der Mohammedaner erlebt. Als im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen das Land unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen schloß sich einfach dem Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem

[1]) *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern, den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugnis nordischen Geistes gewöhnlich ein Turmbau der Fassadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den Mangel höherer organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

Ein Juwel dieser Architektur ist die Schloßkapelle zu Palermo, eine kleine dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff, von König Roger in den königlichen Palast eingebaut 1140 geweiht (Fig. 204). Durch ihre mystische Dunkelheit leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Außendekoration, die aus gemalten Mustern, sich durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastisch bunte Wirkung gewinnt, ist die von 1169—1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, außerdem durch glänzenden Turmbau hervorragend. Die großartigste Konzeption im ganzen entfaltet sich aber an der Klosterkirche zu Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen.[1]) Der Grundriß (Fig. 205) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen samt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitellen tragen die überhöhten Spitzbögen des Langhauses; das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen (Fig. 206). Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen feierlich prächtigen Eindruck. Die Fassade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Türme abgeschlossen. An die Nordseite der Kirche fügt sich ein köstlicher Kreuzgang mit musivisch verzierten Säulen und reich durchgebildeten Kapitellen. Ähnliche Anlage hat der Dom von Cefalù; andere Werke zu Palermo, wie S. Maria dell' Amiraglio (la Martorana), S. Giovanni degli Eremiti tragen rein byzantinischen Charakter.

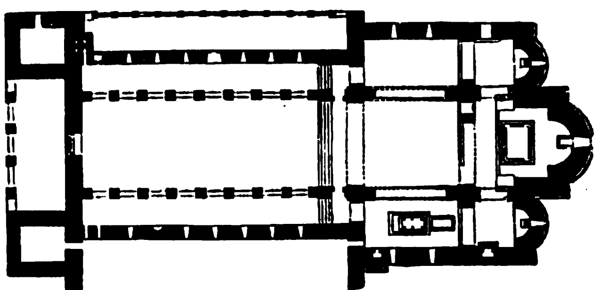


Fig. 205 Grundriss des Doms von Monreale

An den Bauten Unteritaliens[2]) machen sich vornehmlich in der Anwendung überhöhter Rundbögen und Spitzbögen maurische Einflüsse geltend. So an dem großen, ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten Rundbögen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische, zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher, unregelmäßiger Treppenanlage bemerkenswert. Sodann zeigt die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi, auf steiler

1) *D. B. Gravina,* Il duomo di Monreale. Palermo 1859.

2) *H. W. Schulz,* Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.

Fig. 206 Inneres der Klosterkirche von Monreale

Felsenhöhe gelegen, ebenfalls trotz moderner Umgestaltung eine alte Basilikenanlage; alle drei Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar die drei Apsiden sich schließen. Diese Eigenart haben auch die Kirchen von Bari und Bitonto. Aus den Basiliken des Ostens übernommen ist die ziemlich regelmäßig vorkommende Emporenanlage, wie in der Kathedrale von Trani (Fig. 207), die außerdem durch die unter dem ganzen Chor und Langhaus sich hinziehende Krypta, die größte der Welt, ausgezeichnet ist. Byzantinisch ist auch die Überwölbung des Mittelschiffs mit einer Reihe von Kuppeln, wie im Dom zu Molfetta und St. Maria zu Trani. Das Äußere erfährt bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben.

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannigfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von

Fig. 207 Längsschnitt der Kathedrale von Trani (nach Dehio und von Bezold)

Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisierende in der Kathedrale von Salerno, endlich die großartigen, streng antikisierenden Baldachine über den Sarkophagen König Rogers II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

Eine andere, doch vielfach verwandte Art fremden Einflusses lernen wir in Venedig kennen, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon mit dem Orient in Verbindung kamen und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venezianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Kirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[1] Im Jahre 976 bei einem Aufstande niedergebrannt, wurde die Kirche, welche die Gebeine des verehrten Heiligen barg, zunächst als dreischiffiger Langbau (der mittlere Teil des Gebäudes) aufgeführt, seit der Mitte des 11. Jahrhunderts aber in der Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden, umgebaut (Fig. 208). Bei 13 m Spannweite erreicht der Scheitel derselben die doppelte Höhe vom Boden aus, und die Mittelkuppel übersteigt die übrigen noch um 2 m. Die mächtigen Hauptpfeiler sind in je vier, durch Bögen miteinander zu einer Gruppe verbundene Pfeiler aufgelöst, deren Binnenraum wieder mit einer kleinen Kuppel gedeckt ist. Dazwischen aber spannen sich breite Tonnengewölbe als Gurtbögen, die Kuppeln rahmenartig um-

Fig. 208 Grundriss von S. Marco zu Venedig

[1]) *G. e L. Kreutz,* La basilica di S. Marco in Venezia. Vollendet durch *F. Ongania.* Venedig 1843 ff. — *O. Mothes,* Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. — *G. Pauli,* Venedig. Leipzig 1898.

fassend und im Lang- und Querhaus den Eindruck einer dreischiffigen Teilung hervorbringend. Dieser Eindruck wird durch Laufgänge, welche auf Arkadenreihen die Zwischenräume der Pfeiler in Emporenhöhe überbrücken, verstärkt und nach der malerischen Seite bereichert. Der Chor schließt in drei Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach außen vortritt. So ist ein konsequent durchgeführter Zentralbau geschaffen, der auch in der reichen Ausstattung aller Flächen mit Marmor- und Mosaikbekleidung die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Dazu kommen reiche, mit Statuen gekrönte Chorschranken und eine verschwenderische Ausstattung mit Kanzeln, Tabernakeln, Lampen usw. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltenen malerischen Reiz. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaizierte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach außen (Fig. 207) öffnet sich die Halle mit einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Dies und die runden Giebelschlüsse, mit ihren späteren gotischen Krönungen, die fünf hohen Kuppelwölbungen, der reiche Farben- und Goldschmuck, der alle Teile bedeckt, geben dem ganzen Bau einen Charakter, der ihn als ein dem Meer entstiegenes Wunder, ein Zauberwerk des Orients erscheinen läßt und im Verein mit den großen historischen Erinnerungen hinreißend wirkt. Auch an anderen Bauten der venezianischen Lagunen treten verwandte Stilverhältnisse, wenngleich in bescheidenerem Maßstabe, auf.

Im Gegensatze zu den übrigen italienischen Schulen gestattet die zahlreiche und bedeutende Gruppe der lombardischen Bauten mehr einem nordischen Geiste Eingang und schließt sich besonders durch Ausbildung der ge-

Fig. 209 Fassade des Doms S. Marco in Venedig

wölbten Basilika den Bestrebungen der romanischen Architektur diesseits der Alpen an. Die Bauwerke der Lombardei[1]) und der zu ihr gehörigen Gebiete neigten ja schon im Beginn des Mittelalters unter der Herrschaft der Langobarden am meisten zu germanischen Lebensformen hin (vgl. S. 107 f.). Außer der kreuzförmigen Anlage des Grundrisses und der schon früh — im 11. Jahrhundert — auftretenden Anwendung von Kreuzgewölben zur Überdachung des Mittelschiffes

Fig. 210 Aussenansicht von S. Zeno in Verona

sind es die charakteristischen Motive des Bogenfrieses und der Zwerggalerie, sowie das Würfelkapitell, welche die lombardische Architektur mit der nordischen gemeinsam hat; ja es scheint, daß die Lombardei der Ausgangspunkt war, von dem der Bogenfries und die Zwerggalerie sich in Mitteleuropa verbreiteten. Diese Formen entsprechen dem Charakter des Backsteinbaus, der in der lombardischen Tiefebene stets vorwiegend Geltung hatte, zuweilen findet sich aber auch eine Verkleidung der Mauerflächen mit Marmorplatten. — Trotz so vieler Anklänge an nordische Weise, die grade der Außenbau bietet, bleibt aber die Fassade

[1]) Vgl. die S. 107 Anm. 1 angeführten Werke.

namentlich infolge der streng beibehaltenen Absonderung des Turmes völlig italienisch. Sie gibt entweder den Querschnitt der Basilika mit dem aufsteigenden Giebel des Mittelschiffs und den abfallenden Linien der Seitenschiffdächer, durch Lisenen und Bogenfriese gegliedert und durch einen Portalvorbau, sowie häufig durch das schöne Motiv eines großen Radfensters geschmückt (Fig. 210), oder sie faßt in einer frei aufgeführten Dekorationswand alle drei Teile des Querschnitts zu einer mächtigen, wenn auch unorganischen Frontbildung zusammen.

Unter den noch flachgedeckten Basiliken Oberitaliens nimmt S. Zeno in Verona die erste Stelle ein; die Wechselstellung von Pfeilern und Säulen, sowie die Einfügung von Schwibbögen zwischen den Pfeilern im Inneren, wie bei S. Minato in Florenz, drückt mindestens das Streben nach einer gewissen Raumgliederung aus. Die Fassade (Fig. 210) bietet ein Muster klarer Disposition und edler Durchbildung. Gleichfalls ursprünglich flach gedeckt war der 1099 begonnene Dom von Modena, der ähnlichen Stützenwechsel mit eingespannten Querbögen zeigt, wie S. Zeno. Entsprechende Quergurte überspannen die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe; die dazwischen fallenden Teile der Mittelschiffswand über den Arkaden sind emporenartig durchbrochen. So ist eine auch für die im 12. Jahrhundert eingeschalteten Gewölbe genügende Festigkeit erreicht. Von besonderer Bedeutung ist die Ausgestaltung des Äußeren. Der von drei Apsiden gebildete Chor, vor dem das nicht über die Langwände hervorspringende Querschiff durch einen seitlichen Giebel markiert ist, sowie die Langhauswände selbst sind ringsum mit offenen Galerien umzogen, deren Gruppierung den inneren Triforien entspricht (Fig. 211). An der Fassade besonders, die in klarer Dreiteilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie dem Gesamtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen.



Fig. 211 Chorseite des Doms von Modena (nach Dehio und von Bezold)

Der Gewölbebau tritt zuerst an der altehrwürdigen Basilika S. Ambrogio zu Mailand auf, deren frühester Bauteil, die Apsis, sowie Bestandteile der inneren Ausstattung noch ins 9. Jahrhundert zurückgehen. Im 12. Jahrhundert ist dann

das Langhaus mit der merkwürdigen zweigeschossigen Vorhalle, sowie das nach altchristlicher Art angelegte Atrium neu aufgebaut und bereits mit Kreuzgewölben auf Rippen eingedeckt worden; die Gliederung entspricht genau den darauf ruhenden Gurt- und Diagonalbögen der Gewölbe, diese selbst aber stecken tief zwischen den Emporen, welche über den Seitenschiffen errichtet sind und sich mit gleichen Arkaden, wie die letzteren, nur niedriger gegen das Mittelschiff hin öffnen. So wird die Festigkeit der weit gespannten Mittelschiffsgewölbe zwar erreicht, aber auf Kosten des basilikalen Aufbaus und der ausgiebigen Beleuchtung, welche jetzt hauptsächlich durch große Fensteröffnungen im Obergeschoß der Vorhalle dem Mittelschiff zugeführt wird. Der Innenraum hat infolge der tiefen Lage der Hochschiffsgewölbe trotz der weiten Raumverhältnisse etwas Gedrücktes. Nahe verwandt durch die Gleichheit des Langhaussystems ist S. Micchele in Pavia (seit 1024), doch mit höher gelegtem Hauptgewölbe; die infolgedessen ungenügende Sicherung desselben bedingte seine Erneuerung im 15. Jahrhundert. Das Detail von S. Micchele ist flüchtig, oft roh, aber von trefflicher dekorativer Wirkung.

Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau schließlich an dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben und nicht bloß gleich dem Dom zu Pisa an den Fassaden der Flügel, sondern auch an der Ostseite derselben mit Apsiden ausgestattet ist. Die Pfeiler sind auch hier mannigfach, doch wechselnd gegliedert, über den Arkaden öffnen sich triforienartig die Emporen, für die Überwölbung hat man, wie es scheint, nachträglich die weiten quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Fassade, in einem ungeteilten Giebel schließend, hat eine prächtige Ausstattung und drei reich geschmückte Löwenportale. Die schönen Verhältnisse des hohen und schlanken Aufbaus, die imposante Raumwirkung des Inneren mit der breiten, vom Mittelschiff zum erhöhten Chor und Querschiff führenden Treppe machen den Dom zu Parma wohl zum vollendetsten Werk der lombardisch-romanischen Baukunst.

Frankreich

Noch mannigfaltiger, als in Italien, gestaltete sich die Baukunst der romanischen Epoche in Frankreich.[1] Das Land zerfiel in zahlreiche, von mehr oder minder unabhängigen Vasallen beherrschte Gebiete; ganze Provinzen gerieten kraft des Lehensrechtes an das Ausland, wie die Normandie und der Westen an England, ein Teil des Südens an Aragon, Burgund und die Provence im 11. Jahrhundert an die deutsche Krone. Dieser Zerklüftung der staatlichen Bildung entsprachen die starken Gegensätze in den verschiedenen Bevölkerungsschichten, welche sich auf dem Boden Frankreichs über- und nebeneinander abgelagert hatten. Die einheimische keltisch-gallische Rasse, welche sich nur im Westen ziemlich rein erhielt, war im Süden fast völlig aufgesogen von den Nachkommen der griechisch-römischen Kolonisatoren, denen sich später der Niederschlag des kulturfreundlichen Westgotenreiches zugemischt hatte. Das germanische Element besaß dagegen fast das Übergewicht in den von der römischen Kultur nur oberflächlich berührten Gegenden des Nordens, namentlich seit die Normannen hier heimisch geworden waren, und empfing auch im Osten immer neue Nahrung von den

---

[1] Archives de la commission des monuments historiques. 4 Bde. 1855—72. — *Viollet-le-Duc,* Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 2. Aufl. Paris 1875. — *A. Saint-Paul,* Histoire monumentale de la France. Paris 1883. — *H. Havard,* La France artistique et monumentale. Paris, o. J. 6 Bde. — *C. Gurlitt,* Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1896 ff. (Lichtdrucktafeln.)

Rheingegenden her. So bildete sich, ganz entsprechend der allmählich eintretenden Scheidung der Volksdialekte in die langue d'oc und die langue d'oïl — die provençalische und die altfranzösische Sprache —, auch in der Kunsttätigkeit ein bestimmter Gegensatz besonders zwischen dem Süden und dem Norden des Landes heraus, der sich nirgends stärker bemerkbar macht, als in der Architektur.

Die Baukunst des französischen Südens[1]) geht von den Traditionen der römischen Antike aus, die durch gelegentliche Berührungen mit der byzantinisch-sizilischen Kunst aufgefrischt wurden. Die von den Römern und Byzantinern ausgebildeten Gewölbeformen, die Kuppel und insbesondere das Tonnengewölbe herrschten hier auch in der Anlage der Kirchengebäude. Das Tonnengewölbe verbindet sich mit der Form der Basilika in der Weise, daß es in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff sich ausspannt und für die Seitenschiffe halbierte Tonnengewölbe zur Anwendung kommen, die gleich ununterbrochenen Strebebögen den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten (Fig. 212). Durch diese Anordnung wurde allerdings die Grundlage der Basilika gewahrt, allein ein wesentliches Element ihrer künstlerischen Wirkung, das schöne Oberlicht der Fenster in den hohen Mittelschiffwänden, ging unrettbar verloren und wurde nur teilweise durch ein Rundfenster in der Fassadenwand ersetzt (Fig. 213). Mit dieser Konstruktion fiel auch der Säulenbau fort und machte einem kräftigen Pfeilersystem Platz. Verstärkungsgurte spannen sich gewöhnlich von den Pfeilern aus an den Gewölben hin. Bisweilen werden über den Seitenschiffen Emporen angeordnet (Fig. 213), die dann auf Kreuzgewölben oder auf quergestellten kleinen Tonnen ruhen und mit steigenden halben Tonnen bedeckt werden. Der Chor wird in der Regel durch ein Querschiff vorbereitet und erhält oft eine reichere Ausbildung durch einen niedrigeren, mit Kapellen versehenen Umgang, der recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist (Fig. 214). Hier treten dann auch als trennende Stützen die Säulen in ihr Recht. Die Details werden meistens der Antike nachgebildet, oft in reicher und eleganter Behandlung. Die Fassade erhält namentlich durch reich ausgeführte Portale eine wirksame Belebung.

Fig. 212 Querschnitt einer tonnengewölbten Basilika (Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand nach Dehio und von Bezold)

[1] *H. Revoil*, Architecture romane du midi de la France. 3 Bde. Paris 1873.

Die Provence und Dauphiné sind die Gegenden, in welchen dieser Stil seine reinste und konsequenteste Durchführung erlebt hat. Ein bedeutender Bau in dieser Richtung ist die Kathedrale von Avignon, mit lebendig entwickeltem Pfeilerbau und einem glänzenden, in antikisierender Weise durchgeführten Seitenportal. Nicht minder prachtvolle Portale in derselben, an antike Tempelfronten und Triumphbögen erinnernden Fassung besitzt die 1116 begonnene Kirche zu St. Gilles, sowie die Kathedrale St. Trophime zu Arles (etwa 1154) (Fig. 215). Hier tritt auch im Inneren die spitzbogige Form des Tonnengewölbes auf, die vom 12. Jahrhundert an in diesem ganzen Denkmälerkreise neben der rundbogigen sich behauptet. Weiterhin findet sich eine der großartigsten Leistungen dieses Stils in der gegen Ende des 11. Jahrhunderts begonnenen Kirche St. Sernin (oder St. Saturnin) zu Toulouse (vgl. Fig. 213). Es ist eine mächtige fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querbau, über den Seitenschiffen durchweg Emporen, die sich auf Säulen gegen den Hauptraum öffnen. Der Chor mit Umgang und fünf radianten Apsiden versehen; zwei Apsiden sind außerdem an jedem Kreuzarm angebracht, so daß neun solcher Nischen den Bau beleben. Diese prächtige Anordnung gipfelt endlich in einem schlanken Turm, der auf der Kreuzung sich erhebt und die reiche Zentralform dieser östlichen Teile kräftig zusammenfaßt. Ein stattlicher Bau von überaus harmonischer Durchbildung ist die Abteikirche von Conques (vgl. Fig. 214), bei welcher das Querhaus ebenfalls dreischiffig gleich dem Langhaus gestaltet ist und die Choranlage an Reichtum nicht weit hinter St. Sernin zurückbleibt.

Fig. 213 Inneres von St. Sernin in Toulouse (nach Dehio und von Bezold)

Diese reiche Ausbildung des Grundrisses mit Kreuzschiff und Kapellenkranz hat ihre eigentliche Heimat aber in der zentral gelegenen Auvergne, wo auch für den Aufbau als wesentlich bestimmendes Element die Emporen über den Seitenschiffen hinzugenommen werden; das Äußere erhält meist eine mosaik-

artige Flächendekoration. Eines der bezeichnendsten Werke dieser Gruppe ist die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont (vgl. Fig. 212), die besonders durch ihre klar und lebendig entwickelten Pfeiler, ihre auf zierlichen Säulen sich öffnenden Emporen und ihre reiche Chorentwicklung (Fig. 216) — wobei kleine Nischen in der Umgangswand sich zwischen die vier größeren Apsiden stellen — mustergültig wirkt. Das Äußere erhält durch das terrassenförmige Aufsteigen der Vierungskuppel über dem Kapellenkranz, dem Umgang, der Hauptapsis eine überaus imposante Aufgipfelung.

Unter den burgundischen Bauten, die sich im allgemeinen denen der Auvergne anschließen, war die in der Revolution zerstörte Abteikirche von Cluny, dem Mutterkloster des mächtigen Cluniazenserordens, die großartigste, wie überhaupt unter allen romanischen Denkmalen eines der bedeutendsten. Von 1089—1131 erbaut, prägte sie die Gewalt jenes angesehenen Ordens in den Formen

Fig. 214 Grundriss der Abteikirche zu Conques

des zu edler Blüte entwickelten Stiles glanzvoll aus. Das fünfschiffige Langhaus hatte ohne die 40 m lange Vorhalle eine Länge von 140 m und eine Breite von 35 m. Zwei Querschiffe mit 10 Apsiden erweiterten den Chor, der einen Umgang mit fünf radianten Kapellen hatte. Zu dem stattlichen Hauptturm auf dem größeren Querschiff kamen noch sechs andere Türme, so daß auch nach außen die Kirche sich imposant entfaltete. Unter den noch vorhandenen Werken ist die Kathedrale von Autun, 1132 begonnen, eines der bedeutendsten, mit spitzbogigem Tonnengewölbe und einem genau nach dem System der Porte d'Arroux daselbst dekorierten Triforium. Die kannelierten Pilaster finden sich hier wie an vielen anderen Monumenten des südlichen Frankreichs mit Vorliebe verwendet.

Auch die französische Schweiz[1]) folgt überwiegend in ihren romanischen Bauten dem im Nachbarlande ausgeprägten System, wie die Kirchen von Granson (Gransee) am Neuenburger See und von Payerne beweisen. Doch mischt sich hier bei der Detailbildung ein merkwürdig barockes, bis zur Barbarei

[1]) *R. Rahn*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele gibt.

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den auch im Süden gebräuchlichen Formen eine Reihe von Denkmalen, deren Gemeinsames die Kuppel-

Fig. 215 Fassade von St. Trophime zu Arles

wölbung nach byzantinischem Muster ist. Diese Kuppeln erheben sich auf Zwickeln (Pendentifs) von einem Gesimskranze aus, nach Art der byzantinischen Konstruktion, und unterscheiden sich hierdurch von den auch sonst im romanischen Stil vorkommenden Kuppeln. Sie verbinden sich meistens mit einem einschiffigen Langhaus-

bau, der nur durch die weit vorspringenden Pfeiler für die Quergurte eine Gliederung erhält. Die Seitenwände werden dann mit Blendarkaden auf Säulen belebt und oberhalb durch rundbogige Fenster durchbrochen; die Gurtbögen zeigen in der Regel eine Zuspitzung des Scheitels. Solcher Art sind u. a. die Kathedralen von Cahors und von Angoulême. Als das merkwürdigste Bauwerk der ganzen Gruppe darf jedoch die Kirche St. Front zu Périgueux betrachtet werden,[1])

Fig. 216 Inneres des Chors von Notre-Dame du Port zu Clermont

weil sie diese Kuppelanlage mit einem Grundriß in Verbindung bringt, der wie ein genaues Nachbild von S. Marco in Venedig erscheint (Fig. 217). Nur daß die Pfeiler massenhafter sind, die Säulen und Emporen fortfallen, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet sind und das ganze Innere der reichen Ausschmückung durch Mosaiken und Malereien entbehrt; nur daß ferner die ausgedehnte Vorhalle hier weggelassen ist und an ihre Stelle der Rest eines älteren Baues tritt. Der gegenwärtige Bau scheint erst nach einem Brande vom Jahre 1120 errichtet zu sein; ob die Zugrundelegung des griechischen Kreuzes ursprünglich beabsichtigt war, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist hier ein architektonischer Eindruck von seltener Großartigkeit und Harmonie erzielt worden, der gerade wegen der Abwesenheit alles Schmuckwerks mit voller Reinheit wirkt. — Eine interessante Gruppe von Kirchen in diesen Gegenden und dem nördlicher gelegenen Poitou

[1]) *F. de Verneilh,* L'architecture byzantine en France. Paris 1851.

ist insbesondere durch die reiche Behandlung der Fassade ausgezeichnet, die als selbständiges Schaustück aufgefaßt, offenbar nach dem Vorbilde von Elfenbeinschnitzereien oder Altarvorsätzen in getriebener Goldblecharbeit mit Säulchenstellungen, Bögen, Gesimsen und Figuren übersponnen wird. Neben der Kathedrale von Angoulême ist die Kirche Notre-Dame in Poitiers ein Hauptbeispiel (Fig. 218). Die üppige kleinkunstmäßige Ornamentik dieser Kompositionen greift auch auf die phantastischen Menschen- und Tiergestalten der nordisch-germanischen Verzierungskunst zurück, und man darf darin wohl mit Recht ein Aufwogen des altkeltischen Volksgeistes sehen, der sich in diesen Gegenden verhältnismäßig am reinsten erhalten hatte.

Fig. 217 Inneres von St. Front zu Périgueux (nach Dehio und von Bezold)

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden, und zwar der Normandie an.[1]) Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wußte seinen Basilikalbauten, schon in der Periode der flachen Deckenbildung, das Gepräge strenger Gesetzmäßigkeit, einfacher, klarer Grundlage und konsequenter Durchführung zu geben. Motive der sächsischen und lombardischen Bauten, wie der Stützenwechsel und die Emporen, finden sich z. B. in der Abteikirche zu Jumièges und in Mont Saint-Michel. Als mit der Eroberung Englands im Jahre 1066 der Reichtum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, teilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit und führte zu einer mit echtem Monumentalsinn durchgebildeten Architektur, die ganz auf der konsequenten Anwendung des Kreuzgewölbes und des gebundenen romanischen Systems beruht. Der Grundriß (Fig. 219) hat ausgesprochene Kreuzform, die Hauptapsis wird von zwei platt schließenden Nebenchören eingeschlossen. Die Gewölbe des Mittelschiffs sind gewöhnlich sechsteilig, mit zwei nach den Nebenpfeilern hinübergeschlagenen

[1]) *H. Gally Knight*, Architectural tour in Normandie, deutsche Ausgabe. Leipzig 1841. — *J. Britton* et *A. Pugin*, Antiquités architecturales de la Normandie. Traduit de l'Anglais. Paris 1863. — *V. Ruprich-Robert*, L'architecture Normande aux XI. et XII. siècles en Normandie et en Angleterre. Paris 1884 (unvollendet).

Fig. 218 Fassade von Notre-Dame zu Poitiers

Zwischenrippen — eine Anordnung, welche schon deutlich das spätere gotische Gewölbesystem vorbereitet. Über den Seitenschiffen werden Emporen oder Triforien angeordnet. Für die Fassadenbildung charakteristisch sind die beiden hoch aufstrebenden Türme (Fig. 220), zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massiger viereckiger Turm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, fast nur aus linearen Formen gebildet; namentlich das Mäanderband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht.

In der letzten Epoche überzieht dieser Schmuck oft ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffes.

Die beiden Hauptwerke dieses Stils sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen Ste. Trinité und St. Etienne zu Caen. Ste. Trinité, ursprünglich 1066 gegründet, aber vermutlich erst im 12. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Form ausgeprägt, ist eine durchweg gewölbte Basilika, deren dreischiffige Anlage sich jenseits des Querbaus im Chor fortsetzt (Fig. 219). Über den Arkaden wird die Oberwand durch eine Galerie belebt, auf welche sodann die ebenfalls mit einer Säulenstellung verbundenen Fenster folgen. Die großen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes sind sechsteilig, indem von den Zwischenpfeilern ebenfalls Gewölbträger aufsteigen. Etwas strenger zeigt sich derselbe Stil in der Kirche St. Etienne, die von 1066—77 erbaut worden ist, aber im ganzen wohl erst im 12. Jahrhundert zur Vollendung kam. Die Anordnung des Grundrisses ist verwandt, nur wurde der Chor nachmals durch einen frühgotischen Neubau verdrängt. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind sechsteilig; über den Seitenschiffen liegt eine Empore, die sich mit weiten Arkaden gegen den Hauptraum öffnet; die Oberfenster sind auch hier mit einer eigentümlichen Galerie verbunden. Das Äußere wird durch einen kurzen Turm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den oberen Teilen lebendig gegliederte Türme an der Fassade stattlich geschmückt (Fig. 220). Die Teilung der Fassade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich und der inneren Raumentfaltung entsprechend. Drei Portale führen von hier aus ins Innnere.

Fig. 219 Grundriss von Ste. Trinité in Caen (restauriert)

England

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Stil dort ein und machte der alten sächsischen Bauweise ein Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so daß sich daraus eine ganz besondere nationale Färbung ergab. Da bis zu der normannischen Invasion der Holzbau in England augenscheinlich auch für die meisten Kirchen noch in Gebrauch war, so wurden ausgesprochene Formen der Holzarchitektur in die nunmehrigen Steinbauten hinübergenommen. Aus der langen Gewöhnung an den Holzbau erklärt es sich wohl auch, daß durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Holzdecken versehen wurden. Die ganze englische Architektur dieser Epoche kennt, in scharfem Gegensatz zu dem konsequent entwickelten Gewölbebau der Normandie, kein gewölbtes Mittelschiff. Gleichwohl erscheint der ganze Aufbau dem System der Normandie entsprechend, ja geradezu auf Gewölbe berechnet. Gegliederte Pfeiler, Wandverstärkungen, Emporen finden sich fast durchweg, aber ohne daß ihnen nun die erwartete Wölbung entspricht (Fig. 221). Eigentümlich sind den englischen Kirchen, und vielleicht gleichfalls als ein Fortleben angelsächsischer Überlieferung zu betrachten, die dicken Rundpfeiler, welche die Scheidbögen tragen (Fig. 221. 222), meistens gekrönt mit den eigenartigen Falt- oder Pfeifenkapitellen, einer Abart des romanischen Würfelkapitells, die sich als eine Ineinanderschiebung mehrerer kleiner

Würfelkapitelle auffassen läßt und in der Dehnbarkeit ihrer Proportionen sich dem Umfang der Pfeiler gut anpaßt, während sie die Höhe des Kapitells zugleich einschränkt; die streng organische Gliederung der normannischen Bauten fehlt auch hier. Ebenso zeigt der Grundriß (Fig. 223) in seiner übermäßigen Längenausbildung, namentlich des Chors, wodurch das Querschiff nahezu in die Mitte des ganzen Baus geschoben wird, ein Überwiegen des nüchtern-praktischen Sinnes über das Streben nach harmonisch abgerundeter Raumgestaltung. Das Querschiff springt über die Fluchtlinie des Langhauses weit vor und wird zuweilen am Chorende wiederholt; an seiner Ostseite sind Kapellen angeordnet zur Gewinnung einer möglichst großen Zahl von Einzelaltären. Der Chorschluß ist häufig gradlinig; also auch hier Verzicht auf jeden malerisch - perspektivischen Reiz. Für die Ornamentation kommt der schon in der Normandie beobachtete lineare Charakter in ausgedehnter Weise zur Geltung, so daß, namentlich an der Laibung der Arkaden und Fenster, der Umfassung der Galerien, und noch mehr an den Portalen, alle jene reichen, aber spröden Formen, die Raute, die Schuppenverzierung und ganz besonders der Zickzack zur Anwendung gelangen (Fig. 224). Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so daß das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch eine wichtige Stelle für die Anwendung figürlicher Plastik. Das Äußere der meisten Kirchen wird beherrscht von dem massigen, viereckigen Turm über der Vierung oder vor dem Chor (Fig. 224), der festungsartig mit einem Zinnenkranz abschließt. So stellen

Fig. 220 Fassade von St. Etienne zu Caen

sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung; aber ein feineres, edleres, geschmeidigeres Leben fehlt ihnen; sie atmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz, als kirchliche Feier und Würde.

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes[1]) finden sich bedeutende Reste und Teile aus dieser Epoche, meistens jedoch in gotischer Zeit umgewandelt und durch Umbauten verdrängt. Gut erhalten ist die kleine normannische Kirche von Iffley in Oxfordshire (Fig. 224). Ein wichtiges Denkmal der Frühzeit ist das Querschiff der Kathedrale von Winchester, die von 1079—1093 mit sehr bedeutender Kryptenanlage erbaut, später mannigfach erneuert und umgestaltet wurde. Mächtige Krypten haben sich sodann aus dieser Zeit unter den Kathedralen von Worcester und Canterbury erhalten, und dahin gehören auch Chor und Krypta der 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester. Aus derselben Zeit stammt das Querschiff der Kathedrale von Ely (Fig. 225), das mit seinen Emporen, Triforien und Blendarkaden ein schönes Beispiel der reichen Innendekoration in den strengen Formen des 11. Jahrhunderts bietet. Der vorgeschrittenen Bauweise des 12. Jahrhunderts (1145 vollendet) gehört im wesentlichen die Kathedrale von Norwich an, die aber gleich den übrigen dieser Bauten schon in der ursprünglichen Anlage eine ungemein großartige Auffassung, namentlich eine allen englischen Bauten gemeinsame, höchst bedeutende Längenentwicklung hat. Bei 58,3 m Breite erstreckt sich der Bau in einer Länge von 125,3 m, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, geschlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant erscheint die Kathedrale von Peterborough (Fig. 221 und 223), deren Ausbau im wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Öffnungen der Emporen über den Nebenräumen, endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das alles gibt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Stiles. Der

Fig. 221 Aus der Kathedrale von Peterborough

1) *J. Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London 1819. — *Derselbe*, Architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807. - *Winkles*, Cathedral churches of England and Wales. 3 Vols. 8. London 1842. — *C. Uhde*, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894 (mit Lichtdrucktafeln). 2 Bde.

Umgang des Chores ist später verändert, und auch die Fassade durch eine imposante gotische Vorhalle bereichert worden. Andere Reste in mehr oder minder bedeutender Ausdehnung und Behandlung finden sich an den meisten Kathedralen erhalten.

Skandinavien

In den skandinavischen Reichen, wo das Christentum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelte sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf deutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Dazu gesellen sich in einzelnen Fällen, durch Ordensverbindungen veranlaßt, Einwirkungen französischer Bauschulen.

Fig. 222 Aus der Kirche von Waltham

In Dänemark,[1]) welches unter Knut dem Großen (bis 1036) die Einführung des Christentums und unter Waldemar I. (bis 1182) einen höheren Aufschwung der Kultur erlebte, entfaltet der romanische Stil seine eigentliche Blüte von der Mitte des 12. bis gegen die Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist hier bei mehreren bedeutenden Bauten die enge Verwandtschaft mit rheinischen Denkmalen. So am Dom zu Ribe (Ripen) in Jütland, für den sogar Andernacher Tuffsteine herbeigeholt wurden. Seine Formen entsprechen überwiegend der entwickelten romanischen

Fig. 223 Grundriss der Kathedrale von Peterborough

Architektur des Rheinlandes, so daß der Bau wohl eher der nach einem Brande von 1176 ausgeführten Erneuerung, als der ersten Gründung von 1134 angehören wird. Die Blendarkaden der Chorapsis, das breite Querschiff mit stark erhöhten

[1]) *Fr. Seesselberg*, Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte in ausgewählten Beispielen. Berlin 1897 (vgl. oben S. 106 Anm. 2).

Kreuzgewölben in den Flügeln, mit sechsteiligem Rippengewölbe im südlichen Arm, mit einer Kuppel über der Vierung, die gegliederten Pfeiler mit den geringelten Säulenschäften, endlich die Emporen über den Seitenschiffen deuten klar auf rheinische Einwirkung (Fig. 226). Die Emporen finden sich auch am Dom zu Viborg, dessen Krypta (Fig. 227) mit ihren stämmigen Säulen, den schlichten Würfelkapitellen und den energisch behandelten Basen wohl auf die Gründungs-

Fig. 224 Kirche zu Iffley (nach Uhde)

zeit von 1133 bezogen werden darf, während der Oberbau, namentlich der von zwei Türmen eingeschlossene Chor der späteren Entwicklung des Stiles angehört. Das Äußere erhält durch zwei weitere Türme an der Westfassade reiche malerische Wirkung. Die Länge des Ganzen beläuft sich, fast übereinstimmend mit dem vorhergenannten Bau, auf etwa 63 m. Bedeutender ist der leider nur in einem gotischen Umbau erhaltene Dom zu Roeskilde, eine imposante Anlage von 80 m innerer Länge, mit rundem Chorumgang nach französischer Art, kräftig ausladendem Querschiff, dreischiffigem Langhaus mit Emporen und ansehnlichem Turmpaar an der Westfassade. Während die Fenster und Portale, auch die

dreifach gruppierten Öffnungen des Emporengeschosses noch den Rundbogen zeigen, sind die Arkaden und Gewölbe im Spitzbogen durchgeführt, und zu den

Fig. 225 Südwestliches Querschiff der Kathedrale zu Ely (nach Uhde)

Lisenen am Äußeren gesellen sich an den Seitenschiffen in französischer Art, namentlich den Bauten der Normandie entsprechend, ausgebildete Strebepfeiler.

Fig. 226 Querschnitt des Chors im Dom zu Ribe

Neben den Quaderbau tritt sodann besonders auf Seeland[1]) eine Analogiebildung zu norddeutschen Backsteinkirchen, wie an der 1161 gegründeten Cisterzienserkirche von Soroe, die der Kirche von Loccum bei Hannover in Grundriß und Aufbau genau entspricht, der Chor wie dort gerade geschlossen, mit Kapellenreihen am Querschiffe. Diese, sowie die Stiftskirche zu Ringsted vom Jahre 1170 waren ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasiliken, die später eingewölbt wurden. Ein merkwürdiger Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit polygon geschlossenen Armen ist die Kirche von Kalundborg, auf deren Mitte sich ehemals ein mächtiger viereckiger Turm erhob, der mit den vier achteckigen Türmen auf dem Ende der Kreuzarme dem Ganzen einen festungsartigen Charakter verlieh. Den in Norddeutschland so oft vorkommenden Wechsel von Pfeilern und Säulen zeigt die Klosterkirche zu Westerwig in Jütland, von 1197; regelmäßige Basiliken sind die Klosterkirche zu Weng und die Kirche zu Salling.[2]) Sodann finden sich in den verschiedenen Teilen des Landes zahlreiche kleinere Rundkirchen: vier auf

Fig. 227 Krypta des Doms zu Viborg

[1]) *J. B. Løffler*, Sjaellands Stiftslandsbykirker. Kopenhagen 1882.
[2]) *H. Storck* und *V. Koch*, Sallinglands Kirker. Kopenhagen 1893.

der Insel Bornholm,[1]) drei sogar in Grönland zu Igalikko und Kakortok. Diese im Norden und in der norddeutschen Tiefebene ziemlich häufige Form wird neuerdings vielleicht mit Recht auf alte turmartige Bauten zurückgeführt, in denen die Bevölkerung gegen die Einfälle der räuberischen Normannen und Wikinger Schutz suchte. Tragen doch auch die massigen Westtürme mancher Kirchen in Westfalen (vgl. Fig. 187) und in anderen Gegenden Niederdeutschlands (Fig. 228), welche sich in merkwürdiger Übereinstimmung auf den dänischen Inseln wiederholen (Fig. 229), unleugbar festungsartigen Charakter. — Länger als irgendwo anders hat sich im hohen Norden auch namentlich in der Holzschnitzerei jener uralte phantastische Ornamentstil erhalten, der sich bis in die germanische Stammesperiode zurückverfolgen läßt; die reichgeschnitzte Tür der Kirche von Valthiofstad im östlichen Island (Fig. 230) bietet hierfür ein anschauliches Beispiel.

Auch in Schweden begegnen uns ähnliche kleine Rundkirchen, wie zu Hagby, zu Solna bei Stockholm, zu Munsoe usw. Außerdem kommt eine besondere Art kleiner Dorfkirchen vor, die als „Saumsattelform" bezeichnet werden, weil der hohe Chor und der Westturm das niedrige Schiff wie eine

Fig. 228 Kirche zu Marienfelde in der Mark Brandenburg

Fig. 229 Kirche zu Ibsker auf der Insel Bornholm

(nach Seesselberg)

Einsattlung erscheinen lassen. Die Kirche zu Föra auf Öland und manche andere sind Beispiele dieser Art. Der entwickeltere Stil wurde auch hier durch Einwirkung fremder Bauschulen eingeführt, und zwar sind in Westergötland englische, in Gotland norddeutsche Einflüsse vorherrschend. Daneben kommen auch einzelne französische Anklänge, namentlich in der Ausbildung des Chores mit Umgängen vor. Als Material liefert das Land treffliche Kalk- und Sandsteine: erst später dringt von Norddeutschland der Backsteinbau ein. Zu den einfachsten und frühesten Bauten gehört die Kirche von Husaby, wieder mit dem charakteristischen, festungsartigen Westbau; reichere Anlage und Ausbildung zeigt der Dom zu Skara, besonders aber die Cisterzienserkirche zu Warnhem, ein Bau der Übergangszeit mit halbrundem Chorumgang, im einzelnen, namentlich an dem nördlichen Portal englische Einflüsse verratend. In Ostergötland ist der Dom von Linköping ein ansehnlicher Bau der Übergangszeit (seit 1232), der Chor mit den gleich hohen Umgängen sogar erst ein Werk der gotischen Epoche. Die reiche Pracht der Ornamentik und die bedeutenden Verhältnisse, bei einer Gesamtlänge von 100 m, verleihen dem Bau eine hervorragende Stellung

[1]) *H. Holm*, Bornholmske Kirker. Kopenhagen 1878.

unter den Denkmalen des Nordens. Einfache Cisterzienserkirchen finden sich zu Alvastra, ferner zu Askaby und zu Vreta, sowie zu Nydala in Smaland. Das bedeutendste Werk Schwedens, eine stattliche gewölbte Pfeilerbasilika von 80 m Länge, ist der Dom zu Lund[1]), damals samt Norwegen und dem ganzen südlichen Teil Schwedens zu Dänemark gehörend. Wenn für die Krypta ca. 1130, für den Chor 1145 als Vollendungszeit angegeben wird, so scheint die elegante Durchbildung, die den entwickelten rheinischen Bauten wiederum analog ist, solcher Frühdatierung zu widersprechen. Besonders das Äussere des Chores (Fig. 231) mit seinen Blendarkaden und seiner Galerie von Zwergsäulen deutet auf eine vorgerücktere Epoche. Auch die beiden Westtürme nehmen an der Gliederung teil. Im Inneren zeigt der Wechsel stärkerer und schwächerer Pfeiler, sowie die Gliederung der Oberwände durch Blendbögen eine Anlage im gebundenen romanischen System. Unter dem Chor zieht sich eine ausgedehnte Krypta hin; neben ihm sind kleinere Kapellen angeordnet, die sich auf das weit ausladende Querschiff öffnen. In der Mälarlandschaft sind es namentlich die in Ruinen liegenden Kirchen zu Sigtuna, welche den romanischen Stil in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vertreten. So

Fig. 230 Tür der Kirche zu Valthiofstad auf Island

[1]) Aufnahmen und Untersuchungen in dem S. 196 zitierten Werke von *Seesselberg*.

St. Peter mit einem schweren, nach englischer Art angelegten quadratischen Turm auf der Vierung, übrigens ein einschiffiger Bau in Kreuzform. Eine dreischiffige Basilika in St. Olaf; den Übergang zur Gotik bezeichnet die Marienkirche der Dominikaner. Ein dreischiffiger Pfeilerbau ist auch die Klosterkirche zu Vafruberga, mit Querhaus und dreischiffigem Chor, wie man ihn hier öfter findet. Mit dem Übergangsstil dringt der norddeutsche Backsteinbau hier ein, der indes für die Details den Haustein verwendet. So der Dom zu Westeräs und der zu Strengnäs, im Schiff teils mit runden, teils mit viereckigen Pfeilern, die Klosterkirche zu Sko u. a. Auch Finnland mit seinen wenig bekannten Bauten ist hier anzuschließen, namentlich die Marienkirche zu Räntämäki und der Dom zu Abo, massenhafte Backsteinbauten spätromanischer Zeit.

Fig. 231 Choransicht des Doms zu Lund

Die höchste Blüte entfaltet sich in den Bauten der Insel Gotland. Früh zum Christentum bekehrt, durch Fruchtbarkeit des Bodens und günstige Lage für Handel und Verkehr ausgezeichnet, mit trefflichem Material in Kalk- und Sandstein versehen, entfaltet die Insel ihre Architektur unter norddeutschem Einfluß zu hoher Bedeutung. Vor allem sind hier die in malerischen Ruinen daliegenden zahlreichen Bauten des ehemals mächtigen und reichen Wisby zu nennen. Noch zeugt die Stadtmauer mit ihren 38 Türmen von der damaligen Bedeutung der Stadt, die man das nordische Venedig genannt hat; von den 18 Kirchen, die größtenteils in Trümmern liegen, nennen wir den Dom zu St. Marien, eine spätromanische Hallenkirche, deren Chor wie bei den meisten Kirchen der Stadt geradlinig geschlossen ist, außer den Westtürmen mit zwei kleineren Turmbauten neben dem Chor versehen; ferner St. Lars, eine Kreuzkirche mit der hier selten auftretenden Anordnung von Triforiengalerien; vor allem aber die H. Geistkirche, ein höchst merkwürdiger Zentralbau von achteckiger Grundform, bei quadratischem Mittelraum, wichtig besonders als vollständig ausgebildete Doppelkapelle. Andere Bauten der Insel verraten eine Vorliebe für zweischiffige Anlagen; so die Kirche von Gothem, die der Spätzeit angehörende Kirche zu

Felo, und die reicher ausgebildete von Tingstäde. Wo die Türme in ursprünglicher Form erhalten sind, zeigen sie in ihrer massenhaften Anlage und schlichten Behandlung, wie z. B. an der Kirche zu Walls, wiederum die Einwirkung norddeutscher Bauten.

Norwegen[1]) endlich steht in seinen Steinbauten überwiegend unter dem Einfluß des benachbarten England. Auffallend ist namentlich die von dorther entlehnte Form eines plumpen Rundpfeilers mit gedrücktem Würfelkapitell, wie in der Kirche zu Aker bei Christiania, einem schlichten Kreuzbau, bei welchem der Raum der Vierung wie in manchen schwedischen Bauten durch schwere nur mit schmalen Durchgängen versehene Mauern für sich abgeschlossen ist. Ähnlich die Kirche von Ringsacker, deren Mittelschiff ein Tonnengewölbe hat, während die Seitenschiffe, nach Art südfranzösischer Bauten, mit halben Tonnen bedeckt sind. Eine flachgedeckte Basilika dagegen ist der Dom zu Stavanger, mit schweren Rundpfeilern und Zickzackornamenten an den Arkaden in englisch-normannischer Weise. Dagegen überwiegen in der Marienkirche zu Bergen besonders an den lebendig gegliederten Pfeilern und den stark ansteigenden Kreuzgewölben die Einflüsse deutscher Vorbilder. Den ersten Platz unter den norwegischen Monumenten nimmt aber der Dom zu Drontheim[2]) ein, obwohl nur das Querschiff und die Sakristei dieser Epoche angehören. Die Anlage des Querschiffs mit oberen Emporen und Triforien erinnert durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschließt.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stilgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten Holzbau sich anschließen.[3]) Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sogenannte Reiswerkbauten) aufgeführt. Ihr Grundplan muß wohl seinem Ursprung nach auf das skandinavische Bauernhaus, wie es noch jetzt den alten Typus bewahrt hat, zurückgeführt werden, näherte sich aber in seiner weiteren Entwicklung dem traditionellen Schema der christlichen Basilika so weit an, daß unverkennbare Analogien bestehen. Wenn also die allgemeine Form der Grundrisse (Fig. 232) noch immer einem Quadrat ähnlich ist, so wird das Innere wie bei der Basilika durch die Deckenstützen in ein breiteres Mittel- und zwei schmälere Nebenschiffe geteilt (Fig. 232. 233). Diese Stützenstellung ist aber zumeist an allen vier Seiten herumgeführt und

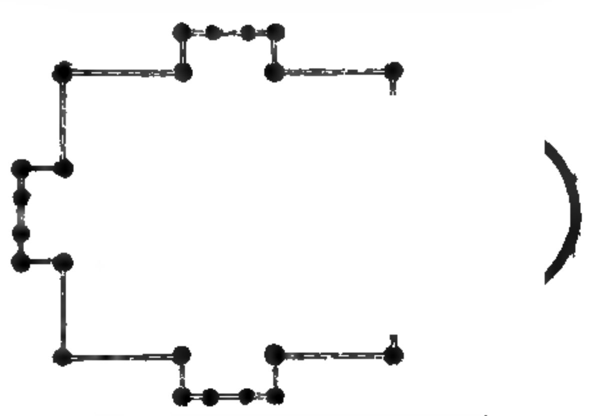


Fig. 232 Grundriss der Kirche zu Borgund

[1]) *J Nicolaysen*, Mindesmerker of middelalderens Kunst in Norge. Christiania 1855.

[2]) *A. v. Minutoli*, Der Dom zu Drontheim. Fol. Berlin 1853. — *L. Dietrichson*, Der Dom zu Drontheim.

[3]) *J. C. C. Dahl*, Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden 1837. — *L. Dietrichson* und *Munthe*, Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893.

trennt also auch den flach oder halbrund geschlossenen Chor vom Langhause. Die hölzernen mastbaumartigen Stützen (Fig. 233) werden durch horizontal eingezogene Bohlen, Kreuzhölzer und Kopfbänder untereinander versteift, um die Last des Dachwerks tragen zu können. In diesem ganzen Strebewerk treten häufig die den romanischen Rundbögen ähnlichen geschweiften Formen der Schiffszimmerkunst auf, wie denn überhaupt der enge Zusammenhang dieser ganzen Holzarchitektur mit den handwerklichen Gewohnheiten und Traditionen eines seefahrenden Volkes nicht zu verkennen ist. Ein häufig wiederkehrender Bestandteil des Baues ist auch der „Svalegang", ein um das ganze Äußere sich herumziehender niedriger Laufgang, der gewöhnlich mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Äußere dieser Holzkirchen dar (Fig. 234). Die verschiedenen übereinander emporsteigenden Teile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluß durch den Turm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige kleine Turmspitze Platz, und ein

Fig. 233 Inneres der Holzkirche zu Gol (nach Seesselberg)

Fig. 234 Kirche zu Borgund

eigentlicher Glockenturm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche. Die bekanntesten unter den noch erhaltenen dieser Kirchen sind die von Gol (jetzt bei Christiania) (Fig. 233), Borgund (Fig. 232. 234), Hitterdal, Hopperstad, Urnes, Fortun (jetzt bei Bergen) und Wang (jetzt in Schlesien). — Die Ornamentik, wie sie namentlich an Portalen (Fig. 235) und Wänden sich oft sehr reich entfaltet, beruht zum großen Teile auf den altgermanischen Tier- und Bandverschlingungen, soweit nicht biblisch-romanische Figuren und Motive darin aufgenommen sind.

Spanien[1])

Wie zum guten Teil die nördlichen Gebiete Europas, so hängt auch das äußerste Grenzgebiet der abendländischen Kultur im Süden, die Halbinsel Spanien, bezüglich ihrer architektonischen Entwicklung von Frankreich ab. Seitdem die christliche Herrschaft in Spanien das Reich der Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, erhob sich langsam die Baukunst aus dürftigen

[1]) *Villa Amil,* España artistica y monumental, Fol. Paris. — *G. E. Street,* Some account of Gothic architecture in Spain. London 1865. — Vgl. ferner die S. 77 Anm. 1 angeführten Werke.

Fig. 235 Holztür der Kirche zu Tind

und rohen Anfängen, wie sie einige — übrigens ihrer Datierung nach unsichere — Monumente Nordspaniens zu bezeugen scheinen. Der Aufschwung der spanischen Architektur datiert erst aus dem 12. Jahrhundert und wird durch einen engen Anschluß an die Bauweise des benachbarten Südfrankreich bedingt. Ein- oder dreischiffige Kirchen mit Tonnengewölben und gegliederten Pfeilern, in der Grundrißbildung die Anlage von drei, den Achsen der Schiffe entsprechenden Apsiden, häufiges Vorkommen eines Querschiffes mit Kuppel über der Vierung charakterisieren diese Frühzeit der spanischen Architektur im 12. Jahrhundert. Im Laufe der Folgezeit gewann auch das mittelfranzösische Kreuzgewölbe in der spanischen Kirchenarchitektur Geltung und entwickelte sich unter dem Einfluß der französischen Gotik ein reicher Übergangsstil, in den auch immer mehr Elemente der maurisch-arabischen Kunst aufgenommen wurden. So bildete sich in der Schlußepoche ein romanischer Stil aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Konstruktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschließt, seine Dekoration aber dem glänzenden, beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

Die bedeutendste Schöpfung der romanischen Frühepoche Spaniens ist die 1188 vollendete Kathedrale von Santiago de Compostella, ein ansehnlicher Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen, Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu mit einer glanzvollen Portalhalle, im wesentlichen eine genaue Nachbildung von S. Sernin zu Toulouse. Ungefähr derselben Zeit und verwandter Auffassung gehört die Kirche S. Isidoro zu Leon an, 1149 geweiht, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung, das Mittelschiff durch Tonnengewölbe gedeckt, die Seitenschiffe durch Kreuzgewölbe (Fig. 236); an die Westseite schließt sich ein gewölbtes „Pantheon“, die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigt S. Millan Stützenwechsel, der also auf beabsichtigte Wölbung hinweist; an beiden Langseiten ziehen

Fig. 236 Aus S. Isidoro zu Leon

sich hier außen jene kreuzgangartigen Säulengänge hin, welche, oft durch einen westlichen Quergang verbunden, sich auch an anderen spanischen Kirchen finden, wie bei S. Vicente zu Avila (Fig. 237). Diese Kirche zeigt mit Ausnahme des Chors und Querschiffes bereits gotische Gewölbesysteme und eine reichgestaltete zweitürmige Westfassade. Der späteren reich entwickelten Blütezeit gehören vorzüglich die alte Kathedrale von Salamanca, ein Bau mit Kreuzrippengewölben auf energisch gegliederten Pfeilern; der Chor besteht aus drei parallel angeordneten Apsiden, eine Form, die den meisten spanischen Bauten eigen ist und die reichere französische Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz bald verdrängt hat. Der reich durchgebildete Kuppelturm über der Vierung (Fig. 238) ist das prächtigste Beispiel seiner Gattung in Spanien. Ähnlich angelegte Bauten sind die Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benachbarte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelturm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Türmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptturm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale von Tarragona, in ihrem reich entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Konstruktionsweise. Von geringeren Dimensionen, aber ähnlicher Anlage ist die Kathedrale von Tudela und die jetzt weltlichen Zwecken dienende von Lerida, während dagegen die Abteikirche von Veruela mit ihrem reich entwickelten Chor sich der burgundischen Bauweise anschließt. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlußepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Stile zuneigt.

Fig. 237 Grundriss von S. Vicente zu Avila

4. Die romanische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Dem reichgestalteten lebensvollen Bilde der romanischen Architektur läßt sich eine gleich bedeutsame bildende Kunst nicht gegenüberstellen. Der Geist der romanischen Epoche begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der ganzen Entwicklung, daß die allgemeinen Gedanken, wie sie das hierarchisch bedingte Leben ausprägte und

Fig. 238 Kuppelturm der Kathedrale von Salamanca

festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten und ihren entsprechenden Ausdruck in den Werken der Architektur fanden. Die Blüte der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren Stellung des Individuums ab, von der selbständigen Bedeutung, die man demselben im Gesamtdasein zugesteht. Diese war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter eingeengt, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben. Zumal solange die Ausübung der Künste großenteils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in allem die Tendenz der Kirche maßgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Die Tradition blieb hier auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, denn wie der Kirchenbau, so wurde der in der altchristlichen Zeit entwickelte Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die christliche Kunst nichts anderes als lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird allerorten gehandhabt, und es bedarf noch immer der konventionellen äußeren Zeichen und Embleme, um dem Verständnis einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Die antikisierende Formengebung herrscht auch jetzt noch vor, in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche sie in der altchristlichen Zeit erfahren hatte; die Darstellungen verhalten sich zu den wirklich antiken in dieser Hinsicht wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitells in romanischen Bauten zu seinem Urbild. Ja, die Entartung ist in der ersten Epoche scheinbar eine immer mehr zunehmende, weil der noch ungeübte, rohe Geist der germanischen Völker sich mit der antiken Form und dem überlieferten Inhalt erst allmählich vertragen lernen mußte, um mit eigener frischer Kraft aus diesen Keimen ein neues Leben entwickeln zu können. Es war gleichsam eine Epoche der Akklimatisierung notwendig, während der das fremde Samenkorn die Starrheit des noch unbebauten nordischen Erdreiches überwinden und dieses dagegen sich für die Aufnahme der

neuen Saat schmeidigen mußte. Nachher erfolgte dann eine neue Blüte, in welcher zwar noch immer die antike Auffassung der Formen den Grundakkord angab, der nationale Geist aber sich in selbständigen Wendungen und Modulationen auszusprechen vermochte.

Durch dieses enge Verhältnis zur Überlieferung, durch die Forderung eines gedankenhaften Inhalts und die Abhängigkeit von der Architektur erhielt die bildende Kunst ein strenges Stilgesetz auferlegt, das auf lange Zeit hinaus ihr zur Richtschnur diente. Die christliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geist Entgegengesetzte aufzufassen vermochte, hielt die unbefangene Beobachtung der Natur nieder, und die antike Tradition blieb maßgebend und fürs erste genügend, so lange, bis durch die ununterbrochen fortgesetzte Übung Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung der Natur vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche fast ausschließlich ein kirchlicher, obgleich es nicht an Beispielen von Darstellungen der Profangeschichte fehlt, wie jener berühmte Teppich von Bayeux, auf welchem die Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen angeblich von der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelms von der Normandie, gestickt worden ist, oder das Wandgemälde auf dem Schlosse zu Merseburg, das den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn verherrlichte. Weit überwiegend zog die Kirche nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch den weitesten Spielraum, die mannigfaltigste Gelegenheit zur Betätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Fassaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldezyklen; da ist in den mannigfachen Geräten, die der heilige Dienst erheischt, jeder Art künstlerischer Technik ein Anlaß zur Tätigkeit gegeben; da wird endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hilfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Aber selbst dem Inhalt nach gewährte die Kirche den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten die Summe dessen anreihen ließ, was die gelehrte Bildung der Zeit irgend an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Fabeln, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personifikationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind die antiken Fabelwesen der Sirenen, Kentauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloß ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisieren in den Werken dieser Epoche obwaltet und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgrenzt, ist oft schwer zu sagen, gewiß aber kommen beide Elemente nebeneinander zur Geltung.

Auch die Gestalten der nordischen Heldensage finden bisweilen ihren Platz, wenngleich nicht in besonders zahlreicher Anwendung. Wichtiger dagegen sind die Darstellungen aus dem deutschen Tierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Überhaupt sind die Tiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissen-

schaftliche Kompendien wie den ‚Physiologus‘,[1]) die sogenannten Bestiarien, welche die naiven naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so daß z. B. unter Umständen der Löwe so gut auf Christus, wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichtum von Beziehungen und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung, mannigfach variiert, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmißt. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Kunst läßt dabei in der Regel auch räumlich eine oft großartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zutage treten. Das einzelne Bild, die gesonderte Gestalt will nichts für sich allein bedeuten. Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt es seine Bestimmung. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des Neuen Testaments, die Szenen des Lebens und Opfertodes Christi vorbildlich mit verwandten Geschichten des alten Bundes in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst eine großartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelpunkt stellt und aus dem gesamten Inhalt ihrer übrigen Anschauungen die feinen Beziehungen gewinnt, welche wie zarte, buntfarbige Fäden das Gewebe nach allen Seiten durchdringen und der strengen Einheit der Grundanlage die anmutigen Gebilde einer bewegten Phantasie hinzufügen.

Der stilistische Charakter der Werke ist, ihrem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich ernster, hoheitsvoller, durchweg streng typischer, durch ein allgemeines traditionelles Herkommen gebunden. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, ja selbst nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen, und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich oft durch byzantinische Einwirkung bedingt erscheint; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der Art der verwendeten Stoffe und der dadurch bedingten Technik hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren im ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend eine Gesamtentwicklung in dem Sinne statt, wie etwa die Architektur sie auf Grundlage der Fortschritte der Konstruktion erfuhr. Der Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigentümliche Bedeutung zu bewahren wußte, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld und weiß es um so ungestörter auszubeuten, als der Zufall und die persönliche Befähigung des Individuums sich bei fortschreitender Übung mehr und mehr mitbestimmend vordrängen.

B. Geschichtliche Entwicklung

Deutschland

Unter den nordischen Ländern ist keins, das den Entwicklungsgang der romanischen Bildnerkunst so frisch, lebendig und vielseitig veranschaulichte, wie

[1]) *J. Lauchert,* Geschichte des Physiologus. Straßburg 1889. — Vgl. *A. Goldschmidt,* Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin 1895.

Deutschland.[1] War das hier am reinsten vertretene germanische Wesen vorzüglich befähigt, den neuen Inhalt aufzunehmen und die überlieferte alte Form



Fig. 239 Frühromanisches Reliquienkästchen aus Elfenbein (Stadtarchiv zu Esslingen)

mit selbständigem Leben zu erfüllen, so kamen doch auch noch andere Ursachen mitbestimmend hinzu. Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsi-

Fig. 240 Deckel vom Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg

schen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem Volksgeist einen freien Schwung, die vielfache Verbindung mit Italien

[1] *W. Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

regte den bildnerischen Sinn an und gab mancherlei frische Eindrücke der reichen Schätze antiker Kunst, die auf die fremden nordischen Besucher eine tiefere Wirkung üben mochten, als auf die Eingeborenen selbst. Endlich fehlte es auch nicht an byzantinischen Einflüssen, die namentlich für die Verfeinerung der Technik in den Kleinkünsten von erheblicher Bedeutung waren. In manchen Zweigen der

Fig. 241 Bruchstück einer Elfenbeintafel im Berliner Museum (nach Bode)

Ornamentik kam selbst die Nachahmung orientalisch-sarazenischer Prachtgewänder mit eingewirkten Darstellungen ins Spiel.

Eine Reihe von interessanten Denkmälern gibt uns gerade in Deutschland ein anziehendes Bild der allmählich fortschreitenden Entwicklung des künstlerischen Könnens. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche geltend; man bemerkt eine antikisierende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja im Laufe des 11. Jahrhunderts spricht sich oft in den bildnerischen Werken eine

überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben weisen andere Arbeiten von zierlich sauberer, aber trockener Ausführung deutlich auf fortgesetzte Nachahmung älterer, namentlich byzantinischer Werke hin. Eine freiere Entwicklung hebt gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts an und erreicht bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt. Nun wird die Antike noch einmal wie mit frischen Kräften und neuer Begeisterung zum Ausgangspunkt genommen. Aber der bedeutend erweiterte Kreis des Daseins, den der Glanz des ritterlichen Lebens, das Aufblühen der Städte, die weiten Fahrten in den Orient, namentlich die Kreuzzüge eröffnet hatten, erfüllt die alten Formen mit einem jugendlich freien und edlen Leben, das bisweilen zwar noch von dem typisch starren Geiste der Überlieferung in Banden gehalten wird, mitunter jedoch, wo der kühner und selbstbewußter gewordene künstlerische Genius Kraft genug besaß, in einer Lauterkeit und Schönheit hervorbricht, die edlen Formensinn, durchweht vom warmen Hauch der Empfindung, offenbart.

Die Plastik ist zunächst fast ausschließlich durch Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei vertreten. Diese Technik wurde während der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt, und ihre Erzeugnisse bilden, wie schon in altchristlicher und karolingischer Zeit, einen ansehnlichen Bestandteil jener vielgestaltigen Prunkgeräte, an denen die naive Prachtliebe einer frischen jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, Reliquienkästchen (Fig. 239), aber auch Geräte des weltlichen Luxus, wie Jagd- und Trinkhörner u. dgl., wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist, aber häufig auch nicht der Ansätze zu einer selbständigen Arbeitsweise entbehrt.

Eine große Anzahl solcher Arbeiten hat sich erhalten.[1] Zwei Schulen oder Richtungen glaubt man darin unterscheiden zu können: eine rheinische, welche sich eng an antike Muster anschließt (vgl. S. 117), und eine sächsische, welche ihren Vorbildern mehr die Anregung zu selbständiger, oft sehr eigenartiger Auffassung und Behandlung entnimmt und durch geschickte Anordnung, lebendige Erzählung und treffende Charakteristik, zuweilen selbst durch Verständnis der Form und Bewegung in anziehender Weise ausgezeichnet ist. Zu den Hauptwerken dieser Schule gehören die Elfenbeinreliefs an dem Reliquienkästchen im sog. Zitter zu Quedlinburg (Fig. 240), das vielleicht mit Recht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt wird. Sie stellen Christus zwischen den Evangelistensymbolen, die Marien am Grabe und die Segnung der Apostel, sowie andere Szenen aus dem Leben des Herrn dar, un-

Fig. 242 Relief von einem Elfenbeinkästchen in Berlin (nach Bode)

[1]) Vgl. die S. 55 Anm. 1 angeführte Literatur.

geschickt und plump in den Figuren, aber nicht ohne eine gewisse derbe Naivität im Ausdruck, die an altchristliche Sarkophagdarstellungen erinnert. Sehr wichtig für die Erkenntnis des Schulzusammenhangs sind eine Elfenbeintafel im Besitz des Marchese Trivulzio zu Mailand mit der inschriftlich bezeugten Darstellung Kaiser Ottos I. und seiner Gemahlin zu den Füßen Christi, der zwischen Maria und dem hl. Mauritius, dem Schutzpatron des Kaisers, thront, sowie eine andere, welche den Deckel des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha schmückt und eine Kreuzigung darstellt; die Inschriften der byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung, welche „König Otto" neben der „Kaiserin Theophanu" nennen, weisen auf das Jahr 972 als Entstehungszeit des Deckels hin. Durch solche

Fig. 243 Unterer Teil der Bronzetüren vom Dom zu Hildesheim

beglaubigte Werke werden viele andere, wie die Tafel des Berliner Museums mit den Darstellungen Christus im Tempel, Hochzeit von Kana (Fig. 241) und Heilung des Aussätzigen in drei Streifen übereinander als Arbeiten der sächsischen Schule im 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts bezeugt. Auch hier ist die Darstellung derb, aber lebendig und wirkungsvoll, von einem gesunden Naturalismus durchweht. Der Zeit Kaiser Heinrichs II. etwa gehören die jetzt teils in Berlin, teils in München befindlichen Reliefs eines Elfenbeinkästchens an, welche in architektonischer Umrahmung mit den Zeichen des Tierkreises im Bogenfelde die Einzelfiguren der Apostel zeigen (Fig. 242). Der Umstand, daß in der Architektur Säulen und Pfeiler miteinander abwechseln, weist auch hier deutlich auf sächsischen Ursprung hin. Die Figuren sind aber bereits freier und mannigfaltiger bewegt und verraten nur in den lebhaften, aber plumpen Händen ein gewisses

technisches Ungeschick. Von byzantinischem Einflusse hat sich diese blühende Elfenbeinschnitzkunst auch in ihrer späteren Entwicklung ziemlich freigehalten, bis sie im Laufe des 12. Jahrhunderts durch die Arbeit in getriebenem Metall allmählich verdrängt wurde.

Auch von den frühen Arbeiten des Erzgusses besitzt Deutschland die wichtigsten. Unter den erhaltenen knüpfen die ältesten sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissenschaft gleich erfahrenen Mannes.[1]) Er war selbst ausübender Künstler und soll an manchen dieser Werke mitgearbeitet haben. Das erste ist die 1015 vollendete eherne Tür des Doms in Hildesheim, die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist (Fig. 243). Die eine Reihe enthält Szenen des Alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelismus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Stil ist noch ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick, das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Teil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebensowenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessiert das Werk doch durch einen unleugbaren Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht, Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt die 1022 vollendete eherne Säule, die ehemals wahrscheinlich in der Michaels-Kirche als Osterleuchter diente, jetzt aber im Dome aufgerichtet ist, nachdem sie längere Zeit, mit modernem Kapitell und Unterbau, auf dem Domplatze gestanden hatte (Fig. 244). Offenbar verdankte sie ihre Entstehung den Eindrücken, welche Bischof Bernward selbst bei seinem Aufenthalt in Rom (1001) empfangen hatte; denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Mark Aurel ziehen sich an der Bernwardsäule in spiralförmiger Windung Darstellungen, und zwar aus dem Leben Christi, hin, die selbst in der überfüllten Anordnung des Reliefs an jene römischen Vorbilder erinnern und den Beweis liefern, wie schwankend damals die künstlerische

Fig. 244 Bernward-Säule zu Hildesheim

[1]) *St. Beissel*, Der hl. Bernward von Hildesheim. Hildesheim 1895.

Praxis, wie wenig bestimmt die stilistischen Gesetze des Schaffens waren. Auch Werke der Goldschmiedekunst, wie der Deckel eines Evangelienkodex im Dom zu Hildesheim und ein mit Edelsteinen besetztes großes Kreuz in der Maria Magdalenakirche daselbst, werden — zum Teil inschriftlich — als Arbeiten Bernwards bezeichnet. Eine ähnliche Erztür, wie in Hildesheim, befindet sich am Dom zu Augsburg, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.[1]) Sie ist ziemlich nachlässig aus den Resten zweier gleichen Erztüren zusammengesetzt. Die einzelnen Darstellungen — in ihrer Gesamtheit wohl meist eine symbolische Verherrlichung

Fig. 245 Ehernes Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich

der Kirche Christi — sind zierlicher und feiner, aber auch abhängiger von antiken und byzantinischen Vorbildern, als die derberen sächsischen Werke. Daß man um dieselbe Zeit auch Grabmonumente schon aus Erz zu bilden versuchte, beweisen mehrere bronzene Grabplatten, welche die Figur des Verstorbenen in flachem Relief und noch mit sehr geringem Naturgefühl vorführen. Die älteste dieser Platten im Dom zu Magdeburg stellt den 1004 gestorbenen Erzbischof Giseler, eine andere im Dom zu Merseburg den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben dar. Derselben Zeit wird auch die Bronzefigur eines leuchterhaltenden Mannes im Dom zu Erfurt angehören.

Aus einer mehr vorgeschrittenen Epoche stammt das große eherne Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich, das von Meister *Lambert Patras* aus Dinant nach dem Jahr 1112 gegossen wurde (Fig. 245). Gleich dem berühmten

[1]) *J. Merz*, Die Bildwerke an der Erztür des Augsburger Doms. Stuttgart 1885.

ehernen Meere im Vorhofe des Salomonischen Tempels ruht das Becken auf zwölf Tiergestalten. An seinen Außenflächen erblickt man fünf Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht. Man sieht Johannes als Bußprediger, sodann wie er die Zöllner tauft, wobei in der Inschrift auf den Größeren, der da kommen soll, hingewiesen wird; weiterhin die Taufe Christi und zwei andere biblische Taufhandlungen. Die Komposition ist hier schon ungleich freier und mannigfaltiger, die Körperbildung natürlicher, die Gewandung einfach und klar, das Ganze erfüllt von einem schlichten Natursinn, der die antikisierende Auffassung wohltuend durchdringt. Ein anderes Bronzetaufbecken derselben Epoche, von einem Meister *Gerhard* gefertigt, bewahrt der Dom zu Osnabrück. Es zeigt ähnliche Reliefs, aber in weit geringerer Ausführung. Endlich besitzt der Dom zu Hildesheim ein noch reicheres Taufbecken des 13. Jahrhunderts, das auf den personifizierten Gestalten der vier Paradiesflüsse ruht und an seinen Flächen mit Reliefs in einem lebendig bewegten Stile bedeckt ist. Aber die monumentale Wirkung des Beckens in Lüttich wird hier bereits nicht mehr erreicht. — Arbeiten der sächsischen Bronzekunst aus dieser Epoche sind auch zwei für den Export gefertigte Werke: die Erztüren des Doms zu Gnesen mit kleinen Reliefs aus dem Leben des hl. Adalbert, und die sog. Korssunsche Tür der Sophienkirche zu Nowgorod, beide von untergeordnetem Wert in künstlerischer Hinsicht.

Fig. 246 Teil eines bronzenen Kandelaberfusses im Dom zu Prag

Der Metallguß war auch die häufigste Technik für die Herstellung der Geräte des kirchlichen Kultus, soweit nicht kostbarere Goldschmiedearbeit dabei in Anwendung kam. Beispiele liefern u. a. der prachtvolle siebenarmige Leuchter der Stiftskirche in Essen, ein mit figürlicher und vegetativer Ornamentik reich geschmückter Leuchterfuß im Dom zu Prag (Fig. 246) und andere kleinere Werke derselben Art (Fig. 247). Die großen Kronleuchter für das Kirchen-

Fig. 247 Romanischer Bronzeleuchter (aus der Waldenburg, jetzt in Neuenbürg)

schiff wurden meist mit Beziehung auf das Bild des himmlischen Jerusalem als weiter Reif in Form einer mit Türmchen geschmückten Stadtmauer gestaltet; so der Leuchter des Bischofs Hezilo († 1079) im Dom zu Hildesheim, der von Friedrich Barbarossa gestiftete Kronleuchter im Münster zu Aachen und der um 1130 entstandene Leuchter in der Kirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall (Fig. 248).

Weit später als die Metallplastik entwickelt sich die bildnerische Kunst in Holz- und Steinmaterial. Aus dem 11. Jahrhundert finden sich nur vereinzelte Beispiele. Etwa in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt das vielbesprochene

Fig. 248 Kronleuchter in der Stiftskirche zu Komburg

kolossale Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen, an einer Felswand in der Breite von 4 m und einer Höhe von 5 m ausgearbeitet (Fig. 249). Es ist eine Darstellung der Kreuzabnahme,[1]) bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen Bezüge. Über dem Kreuz schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken und zu Füßen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfaßt und in kummervoller Zärtlichkeit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiß. Ein ähnlicher symbolischer Charakter herrscht neben formalem Ungeschick in den meisten Skulpturen an Portalen, Chorschranken und Lettnern, wie sie im Westen und Süden Deutschlands noch zahlreich er-

[1]) *A. Kisa,* Die Externsteine. Bonn 1893. (Sep.-Abdr. aus den Bonner Jahrb.)

halten sind. Die Portalwand der Jakobskirche in Regensburg bietet das inhaltreichste und bekannteste Beispiel. Eine konsequent fortschreitende Entwicklung läßt sich auch hier in den sächsischen Basiliken nachweisen. Das Material ist meistens bemalter Stuck, so in den noch ganz befangenen Gestalten Christi

Fig. 249 Relief der Externsteine

und der Apostel auf der Brüstung einer westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Freier und entwickelter tritt diese Kunst an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt auf, wo ebenfalls die Apostel und in ihrer Mitte einerseits Christus, andererseits seine Mutter dargestellt sind, Arbeiten, in denen der strenge Stil bereits zu seltener Weichheit sich entwickelt hat. Minder edel, aber lebhafter bewegt sind die Reliefgestalten an den

Chorschranken von St. Michael zu Hildesheim (Fig. 250), wahrscheinlich vom Jahre 1186. Maria ist zwischen den Aposteln stehend innerhalb einer architektonischen Umrahmung dargestellt, in welcher Motive der romanischen Baukunst dekorativ verwertet sind. Besonders fein bewegt sind auch die kleinen Engelsfiguren in den Zwickeln des oberen Bogenaufsatzes. — Zu ihrer Vollendung erhebt sich die sächsische Bildnerschule aber erst in einigen Werken des 13. Jahrhunderts, die den östlicheren Teilen des Gebietes angehören, wie die Skulpturen zu Wechsel-

Fig. 250 Von den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim

burg, Freiberg und Naumburg. In der Abteikirche zu Wechselburg[1]) sind es zunächst die Stein-Reliefs der Kanzel, die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, schmücken die Vorderseite. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Andeutung der ehernen Schlange an den Nebenseiten angedeutet. Kain und Abel, die ihre Opfergaben

[1]) Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Dresden 1875.

Fig. 251 Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg

darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört die hölzerne Kreuzigungsgruppe derselben Kirche an, die jetzt in einem Altarbau, ursprünglich wohl über dem Lettner

des Chors angebracht war (Fig. 251). Der edel gebildete Crucifixus ist vor ein hohes Kreuz gestellt, dessen Arme in Vierpässe auslaufen; zu Häupten erscheint darin Gottvater mit der Taube des hl. Geistes, an beiden Seiten das Kreuzholz tragende Engel, zu Füßen die ruhende Gestalt Adams, der in einem Kelche das Blut Christi auffängt. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes auf den zusammengekauerten Figuren des Judentums und des Heidentums. So herrscht

Fig. 252 Linkes Gewände der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg

der alte symbolische Zusammenhang, die Gestalten sind schlank und edel, mit vollem Verständnis der Körperformen, aber noch mit absichtlicher Zurückhaltung im Ausdruck, ruhig und feierlich gebildet und wirken gerade dadurch innerlich und vornehm. Die Vorliebe der sächsischen Bildnerschule für zierliche Ausführung ist auch hier zu erkennen. Weit freier, aber auch mehr äußerlich aufgefaßt erscheinen die Skulpturen der sog. goldenen Pforte zu Freiberg, die als Rest eines älteren Baues am später gotisch erneuerten Dom eingefügt ist (Fig. 252). Im Bogenfelde die thronende Madonna mit dem Kinde, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, Joseph mit dem Engel Gabriel auf der anderen Seite; an den Archivolten in vier konzentrischen Halbkreisen Gottvater mit den Engeln, das

Christkind mit den Propheten, die Taube des heiligen Geistes mit den Aposteln und zu äußerst die Auferstehenden. An den Gewänden des Portals stehen je vier Figuren in halber Lebensgröße, die beiden Johannes und Heilige des alten Testaments darstellend. Das Ganze ist eine wohldurchdachte Verherrlichung des Reiches Gottes, musterhaft in ihrem Anschmiegen an die architektonischen Linien der Portalkomposition, von untadelhafter Schönheit der Durchführung, aber ohne jenes plastische Lebensgefühl, das die Wechselburger Skulpturen auszeichnet; daher liegt der Gedanke an die Nachahmung eines fremden Vorbildes hier nicht fern.

Die Bewältigung des Persönlichen, Individuellen, zu welcher diese und andere kirchliche Skulpturen keinen Anlaß boten, errang sich die sächsische Plastik langsam in einer Reihe von trefflichen Grabdenkmälern, wie die Doppel-

Fig. 253 Gefangennahme Christi und Verleugnung Petri
Reliefs am Lettner des Westchors im Dom zu Naumburg

gräber des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg, Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig, um dann in ihrem Hauptwerk, den Skulpturen des Westchors im Dom zu Naumburg, davon ein glänzendes Zeugnis abzulegen.[1] Dieser Chor, bereits in gotischen Bauformen etwa zwischen 1250—70 an den Dom angefügt, wird durch einen festen Lettner vom Kirchenschiff abgetrennt; den Türpfosten schmückt ein Cruzifixus, mit den Gestalten der Maria und des Johannes in seitlichen Nischen — eine Gruppe von so rückhaltlosem Ausdruck des Schmerzes und der Trauer, wie ihn die ganze romanische Plastik sonst kaum aufzuweisen hat. Denselben ergreifenden Naturalismus, durch feines Gefühl für Klarheit und Schönheit der Komposition veredelt, beweisen die Reliefs aus der Passion Christi an der oberen

[1] *A. Schmarsow* und *E. v. Flottwell,* Meisterwerke deutscher Bildnerei in Naumburg. Magdeburg 1892.

Lettnerbrüstung (Fig. 253); die dramatische Wucht der Schilderung in der Gefangennehmung Christi, der Verleugnung Petri ist unübertrefflich! Die höchste künstlerische Leistung des Naumburger Meisters, ja der ganzen mittelalterlichen Plastik in Deutschland überhaupt sind die Statuen und Gruppen der Stifter und Patrone des Dombaus im Inneren dieses Westchors (Fig. 254. 255). Über dem ringsumlaufenden Gesims in Fensterhöhe an die Pfeiler angelehnt bewahren auch diese Figuren durchaus architektonisch gebundene Ruhe, vereinigen damit aber eine Feinheit der Persönlichkeitsschilderung, die ihnen höchste Lebensfülle und freie Schönheit verleiht. Längst vergessene Glieder des wettinischen Fürstenhauses sind in den Gestalten ihrer lebenden Nachkommen verewigt, monumentale Zeitporträts geschaffen von einer Größe und Würde, wie sie die deutsche Kunst auch in späteren Jahrhunderten kaum wieder hervorgebracht hat. Der geistigen Beherrschung der Aufgabe entspricht die Höhe des Geschmacks und des Könnens: frappante Beobachtung selbst des Momentanen (vgl. die weibliche Gestalt in Fig. 254), Reichtum des physiognomischen Ausdrucks (Fig. 255), dramatische Verknüpfung der einzelnen Gestalten und Gruppen untereinander, vollendete Sicherheit in der Behandlung des Steins, in der technischen Charakteristik des Stofflichen weisen diesen Statuen auch absolut genommen einen sehr hohen Rang in der Geschichte der plastischen Kunst an. Die übrigen Bildwerke der sächsischen Lande, wie das bemerkenswerte Reiterstandbild Kaiser Ottos I. auf dem Markte zu Magdeburg, die Skulpturen im Chor und an der Paradiesespforte des Doms daselbst, ferner die Stifterbildnisse im Dom zu Meißen, weiterhin in Westfalen die Portalskulpturen an den Domen zu Münster und Paderborn vermögen, obwohl zum Teil später entstanden, mit den Naumburger Statuen an Größe und Freiheit des Stils nicht zu wetteifern.

Fig. 254 Gruppe eines Stifterpaars im Dom zu Naumburg

Dagegen stehen in dieser Hinsicht den Meisterwerken der sächsischen Schule die Skulpturen des Bamberger Doms nahe, die aber ihrem Ursprung und Stile nach wieder eine selbständige Stellung einnehmen.[1] Der plastische Schmuck der Umfassungswände des östlichen Georgenchors fällt wohl noch in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Er besteht in Reliefs von Apostel- und Prophetengestalten, die, zu je zwei in einem Felde zusammengestellt (Fig. 256), in seltsamer Weise höchste dramatische Lebendigkeit der Komposition und Charakteristik mit einem Manierismus der Formgebung und Gewandbehandlung ver-

[1]) *A. Weese,* Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1897.

einigen, der auf den mittelbaren Einfluß byzantinischer oder überhaupt frühmittelalterlicher Reliefs, etwa in Elfenbeinschnitzerei oder getriebener Goldschmiedearbeit ausgeführt, schließen läßt. Unmittelbar sind enge Berührungen mit der süd- und ostfranzösischen Kirchenskulptur des 12. Jahrhunderts nachgewiesen. Den Übergang zu der späteren Gruppe von plastischen Meisterwerken in Bamberg bezeichnen die Skulpturen des Nordportals („Fürstenpforte"), wo an den Gewänden Reihen von Aposteln auf den Schultern von Propheten stehend dargestellt sind, im Tympanon das Jüngste Gericht. Die Hauptwerke der jüngeren Gruppe — deren Entstehungszeit etwa in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts gesetzt wird — sind die Statuen einer Maria und Elisabeth (sog. Sibylle), einst zu einer Gruppe der „Heimsuchung" vereinigt, jetzt im Innern des Doms getrennt aufgestellt (Fig. 257. 258). Insbesondere die Elisabeth mit dem von edler Begeisterung durchleuchteten Antlitz und dem großartigen Faltenwurf der Gewandung ist wohl die imposanteste Gestalt, welche die deutsche Plastik aufzuweisen hat. Sie geht ebenso wie die Maria auf Vorbilder an der Kathedrale zu Reims zurück, und in dem reichen Statuenschmuck dieses Hauptwerks der französischen Gotik finden sich auch die Paradigmata für die anderen Werke des Doms zu Bamberg, welche der Meister der „Heimsuchung" und seine Schule geschaffen haben; so die Statuen Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin Kunigunde nebst dem hl. Stephanus an dem linken Gewände des südöstlichen Portales (Fig. 259), das von den gegenüberstehenden Figuren, Adam und Eva nebst dem hl. Petrus, auch den Namen der „Adamspforte" führt. In den Gestalten des ersten Menschenpaars ist hier — zum erstenmal in statuarischer Größe — der kühne Versuch zu einer Darstellung des Nackten gemacht. Gleich wagemutig zeigt sich diese Kunst in der Gestalt eines Reiters, wohl den hl. Stephan von Ungarn darstellend, der auf einer breiten Konsole am Nordpfeiler des Georgenchors sich erhebt (Fig. 260). Wenn der Gaul noch steif und plump ist, wenn Adam und Eva noch sehr geringe Kenntnis des menschlichen Körpers verraten, so zeichnet die Gestalt des Reiters, wie alle anderen aus dieser Gruppe von Arbeiten, eine hohe Schönheit und Würde aus, die sich mit feinem Naturgefühl und künstlerisch vertiefter Charakteristik verbindet. Die Bamberger Domskulpturen stehen den Naumburger Werken an naturalistischer Wahrheit nach, überstrahlen sie aber durch einen Schimmer von Idealität, der die Gestalten weit über das Alltägliche und Gewöhnliche hinaushebt, ihnen zarten, poetischen Reiz verleiht. Am höchsten stehen in dieser Hinsicht die beiden Allegorien von Kirche und Synagoge zu seiten des Fürstenportals, die in einer dem Zeitalter geläufigen Symbolik die Überwindung des alten Glaubens durch das Evangelium schön und sinnreich verkörpern.

Fig. 255 Kopf einer Stifterstatue im Dom zu Naumburg

Alle diese Werke gehören nach ihrer Entstehungszeit und nach ihrem Zusammenhange mit französisch-gotischen Skulpturen bereits der vollen Gotik an; sie hier der romanischen Epoche der Plastik anzufügen, berechtigt uns einerseits

die hohe Bedeutung, welche sie als Abschluß und Endziel der bereits im 12. Jahrhundert hervortretenden Entwicklung besitzen, anderseits die selbständige Stellung, die sie in der Ausschmückung des Kirchengebäudes noch einnehmen, während die gotische Plastik, wie wir sehen werden, ihrem Wesen nach sich dem Dienste der Architektur immer mehr unterzuordnen bestrebt ist.

Im Südwesten Deutschlands steht die Plastik im 12. Jahrhundert streng unter französischem Einflusse, ist zum Teil wohl von französischen, namentlich südfranzösischen Künstlern auf deutschem Boden ausgeübt worden. Dies gilt sowohl von den beiden merkwürdigen Relieftafeln des Basler Münsters mit Darstellungen der Apostel und vier Szenen aus dem Leben des hl. Vincenz, wie von den Skulpturen der sog. Galluspforte (1176) desselben Münsters.[1]) Der ganze Aufbau der Galluspforte (Fig. 261) vereinigt die typische Form des romanischen Kirchenportals mit dem Motiv des horizontal abgedeckten römischen Triumphbogens; die Anordnung und der Stil der Statuen aber läßt den Einfluß der südfranzösischen Skulptorenschule erkennen, der auch an anderen Schweizer Werken dieser Zeit deutlich hervortritt, während in Zürich, am Portal des Großmünsters und anderwärts, oberitalienische Werkleute tätig gewesen zu sein scheinen.

Fig. 256 Relief von den Chorschranken des Doms zu Bamberg

Von dem einst reichen Skulpturenschmuck des noch ganz romanischen Querhauses des Straßburger Münsters[2]) sind uns leider nur geringe Reste erhalten: die Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Marias und die beiden herrlichen Gestalten der Kirche und Synagoge am Südportal

---

[1]) *A. Lindner*, Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Straßburg 1899.

[2]) *E. Meyer-Altona*, Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894.

(Fig. 262. 263); dazu kommen dann die Figuren des sog. Erwin- oder Engelspfeilers im Innern und einige Gestalten von dem ehemaligen Lettner. Alle diese Werke

Fig. 257 Elisabeth aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

Fig. 258 Maria aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

gehören offenbar derselben Schule und derselben Zeit (gegen 1250) an, wenn sie auch an künstlerischem Werte nicht gleich hoch stehen. Doch zählen das Relief des Todes Marias und die beiden allegorischen Statuen sicher zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Plastik; rätselhaft bleibt der Künstlername Savina,

welcher in einer Inschrift genannt war. Die Gestaltenbildung in diesen Werken ist überschlank, das Gewand legt sich dünn in engen Falten über den Körper, so daß

Fig. 259 Statuen von der Adamspforte am Dom zu Bamberg

die Formen desselben hindurchschimmern. Plastisches Formgefühl, dramatische Lebhaftigkeit des Ausdrucks, hohe Schönheit und eine meisterhafte Komposition zeichnen diese Skulpturen aus. Ein letzter Hauch antiker Kunst scheint sie

berührt zu haben, und dem ist in der Tat so: nur hat die französische Plastik hier die Vermittlerrolle übernommen, denn mit ihr sind die Straßburger Werke, wie die neuere Forschung dargetan hat, stilistisch eng verknüpft, und die letzte Wurzel der französischen Skulptur bildete, wie wir noch sehen werden, die lebendig gebliebene Tradition der Antike.

Diese Abhängigkeit von französischen Vorbildern waltet in noch höherem Grade ob bei Werken wie die Skulpturen am Portal und der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier (bald nach 1274), am Nikolausportal des Münsters zu Kolmar (um 1250), an der Querschiffsfassade von St. Peter und Paul zu Wimpfen im Tal (1262 bis 1278). Man darf vermuten, daß die fortschreitende Erkenntnis des historischen Zusammenhangs uns eine immer bedeutsamere Vorbildlichkeit der französischen für die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts enthüllen wird. Dies hindert nicht, daß die künstlerisch bedeutenderen unter diesen Arbeiten durch die Tiefe und Innigkeit der darin ausgedrückten Empfindung und die Selbständigkeit der Auffassung völlig deutsch erscheinen. Insbesondere gilt das auch von dem Werke, mit welchem diese Periode des Übergangs ihren glanzvollen Abschluß findet: den vollständig erhaltenen Skulpturen der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.[1]) Diese Arbeiten, etwa 1260—1270 entstanden, bilden in ihrer Gesamtheit einen geistvoll durchdachten Zyklus, der — im Sinne des Dominikanerordens — Glauben und Wissen der Zeit enzyklopädisch zusammenzufassen sucht. Die Bildwerke in den Laibungen

Fig. 260 Statue eines Reiters im Dom zu Bamberg

[1]) *K. Moriz-Eichborn*, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899.

und im Tympanon des Portals bringen die gesamte christliche Heilslehre in Einzelgestalten und Reliefs zur Anschauung, beginnend mit Adam und Eva und endigend mit dem Weltgericht. Den Ehrenplatz am Türpfeiler nimmt die Madonna ein; neben ihr stehen an den Seiten des Portals, den ganzen Bildschmuck desselben gleichsam zusammenfassend, Kirche und Synagoge, die Symbole des Alten und des Neuen Bundes. Die stumme Bildersprache setzen die Statuen auf den Blendarkaden der Vorhalle fort: die klugen und die törichten Jungfrauen (Fig. 264), Christus und der „Fürst der Welt" — in Anknüpfung an das geistliche Epos —, endlich die Gestalten der Wissenschaften verkörpern die in der Zeit mächtigen Geistesrichtungen und mahnen ebenso wie die Portalbilder an das Streben nach Weisheit und Tugend, an den Kampf gegen die Sünde, um auf diesem Wege zu jener Reinheit und Vollendung vorzudringen, welche, im Mittelpunkt des Ganzen stehend, die Madonna symbolisiert. Es ist ein Stück aus dem schwärmerischen Marienkultus der Zeit, das hier einen durch Reichtum und Klarheit gleich anziehenden künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Den Übergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloß durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten genommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besaß, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefäßen, Reliquienbehältern, Prozessionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung der Vorderseite ganzer Altäre mit sogenannten Antependien hergegeben. So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit (Schmelzwerk), die zuerst durch byzantinische Muster sich

Fig. 261 Galluspforte am Münster zu Basel

verbreitete, dann aber auch an gewissen Kunststätten des Abendlandes sich zu hoher und selbständiger Blüte ausbildete. Die Byzantiner löteten Goldfäden auf die Fläche, welche die einzelnen Farben scheiden und beim Schmelzen vor dem

Fig. 262 Die Kirche
Statue am Strassburger Münster

Fig. 263 Die Synagoge
Statue am Strassburger Münster

Zusammenlaufen bewahren („émail cloisonné, Zellenschmelz"); die abendländische Technik dagegen vertiefte den Grund für die Aufnahme der Emailmasse und ließ die vergoldeten Ränder erhaben vortreten („émail champlevé oder en taille d'épargne", „Grubenschmelz"). In Deutschland waren es vor allen die Kunst-

schulen am Rhein,[1]) besonders Köln, Trier und Siegburg, in Frankreich später namentlich Limoges, wo die Schmelzmalerei einen selbständigen Aufschwung nahm.

Prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert finden sich z. B. in den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim, der Stiftskirche zu Essen und der Pfarrkirche zu Siegburg. Das folgende Jahrhundert war ungemein tätig in dieser dem Wohlgefallen an prachtvoller Farbenwirkung so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung großer Reliquienbehälter, die in Form länglicher

Fig. 264 Statuen der klugen Jungfrauen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

Kasten mit dachartigem Abschluß sich selbst wie kleine Bauwerke darstellen. Sie vereinigen meist alle Arten der hochentwickelten mittelalterlichen Goldschmiedetechnik: gegossene und getriebene Arbeit, Filigranverzierung, Gravierung, auch mit eingelegtem schwarzem Schmelz (Niello), endlich Emailmalerei und den Schmuck kostbarer Edelsteine und antiker Kameen. Beispiele bieten etwa der St. Heribertskasten in der Kirche zu Deutz, die beiden Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden Schreine

[1]) Vgl. *E. aus'm Werth,* Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1859.

Karls des Großen und der heiligen Jungfrau (um 1220) im Münster zu Aachen (Fig. 265) und der ebenfalls der Schlußepoche angehörende Prachtschrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln; ferner der herrliche Sarkophag der hl. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg (um 1250). Ein Hauptwerk der mittelalterlichen Emailtechnik ist der sogenannte Verduner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[1]) dessen 51 Tafeln ursprünglich als Bekleidung eines Lesepultes dienten und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurden. Sie enthalten Szenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen graviert, die mit blauer und roter Farbe ausgefüllt sind, und bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft großartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers (Fig. 266. 267). Dazu kommt noch, daß

Fig. 265 Schrein der heil. Jungfrau im Münster zu Aachen

hier eins der vollständigsten Beispiele der typologischen Bilderkreise des Mittelalters vorliegt, welche darauf beruhen, daß einer Szene aus dem Neuen Testament („sub gratia") stets zwei aus dem Alten gegenübergestellt werden, und zwar eine vor der Mosaischen Gesetzgebung („ante legem"), eine unter der Herrschaft derselben („sub lege").

Die Malerei der romanischen Epoche setzte während des 10. und 11. Jahrhunderts zunächst die Tradition des karolingischen Zeitalters fort. Doch äußerte der allgemeine Aufschwung des politischen Lebens und aller Kultur unter den sächsischen Kaisern in Deutschland auch hier seinen Einfluß. Neue Stoffe und Ideenkreise drängten herzu und stellten höhere Anforderungen an die Kunst des Malers. Nicht bloß auf kirchlichem Gebiete, wo die natürliche Lust am Schildern und Erzählen erst jetzt recht zum Durchbruch gelangt; auch von der politischen Macht und Herrlichkeit des Reiches fällt zuweilen ein schwacher Abglanz auf die

[1]) *K. Drexler* und *Th. Strommer,* Der Verduner Altar. Wien 1903. (Lichtdrucke.)

Erzeugnisse der Wand- und Buchmalerei — denn um solche handelt es sich auch jetzt noch ausschließlich. Die wichtigste Stätte der Kunstübung bleiben die großen Benediktinerklöster, denen aber bald die von den Kaisern namentlich in Sachsen, Süddeutschland und am Rhein neu gegründeten Stifter und Abteien wetteifernd zur Seite traten. Die engen Beziehungen zu den Herrschern bestimmten wohl auch jetzt noch häufig genug den Charakter insbesondere der gemalten Prachtcodices: sie sind, wie unter Karl dem Großen, Erzeugnisse einer prunkvollen und virtuosenhaften Hofkunst. Mit den Namen Ottos III. und Heinrichs II. verknüpfen sich die hervorragendsten dieser Werke. Auch die antike Tradition und die technischen Gewohnheiten der karolingischen Malerei blieben noch auf lange hinaus maßgebend. Aber mit der Ausbreitung und Festigung des Herrschaftsbereichs der christlichen Kirche stellten sich auch für die kirchliche Malerei

Fig. 266 Anbetung der heil. drei Könige Fig. 267 Verkündigung der Geburt Isaaks
Vom Altarvorsatz von Klosterneuburg

neue Ziele in den Vordergrund; es galt, den wesentlichen Inhalt des Evangeliums, wie er durch Predigt und Liturgie festgelegt war, auch in ansehnlicher Form den Klerikern und Laien zur Belehrung und erbaulicher Betrachtung darzubieten. So erweiterte sich der Kreis von Gegenständen, den schon die karolingische Malerei darzustellen pflegte, namentlich durch Aufnahme vieler Szenen aus dem Neuen Testament beträchtlich. Es sind besonders die Taten und Wunder Christi als packendste Bürgschaften des Heilsvertrauens, welche uns in genauer Übereinstimmung mit dem Inhalt der kirchlichen Perikopen — d. h. der an den einzelnen Sonn- und Feiertagen verlesenen Abschnitte aus der Heiligen Schrift — die Werke der Malerei immer wieder vor Augen führen. Daneben bedingte die im 10. und 11. Jahrhundert hoch gesteigerte Reliquienverehrung naturgemäß ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende, und auch der allmählich in Aufnahme kommende Marienkultus fand in der Malerei sein Echo.

Einem so umfangreichen und vielgestaltigen Stoffkreise vermochte die Kunst nur zu genügen, indem sie die überkommenen Formen des Ausdrucks geschmeidiger

Wandgemälde in der

Mittelbild des

(Nach einer

und lebendiger zu machen suchte. So bereitete sich auch in der Malerei während des 11. Jahrhunderts allmählich die Auflösung der antikisierenden Behandlungsweise vor, deren Lebenskraft erschöpft war. Zersetzend wirkte in dieser Hinsicht insbesondere der leichtere und behendere Federzeichnungsstil, den wir bereits in der Psalterillustration des 9. Jahrhunderts auftauchen sahen (vgl. S. 126 f.). Das neue Leben, das die Zeit der Kreuzzüge und der ritterlichen Poesie heraufführte, verlangte nach neuen Ausdrucksformen auch in der Kunst. Und so erhoben sich aus dem Verfall seit der Mitte des 12. Jahrhunderts die Anfänge einer nationalen Kunstweise, die auch für die Malerei eine ähnliche Blüteepoche bedeutet, wie sie die Plastik im Laufe des 13. Jahrhunderts erlebte.

Fig. 268 Heilung des Wassersüchtigen
Wandgemälde in der St. Georgskirche in Oberzell auf Reichenau

Von den Denkmälern der Wandmalerei[1]) im 10. Jahrhundert, die nach den literarischen Quellen zahlreich und von großem Umfange gewesen sein müssen, hat sich wenig erhalten. Die Tätigkeit der Reichenauer Mönche, welche auch im Kloster St. Gallen umfassende Arbeiten ausführten, lernen wir aus den wieder aufgedeckten Wandgemälden der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau kennen,[2]) die wahrscheinlich im Zusammenhang mit einem Umbau der Kirche durch den kunstliebenden Abt Witigowo (985—997) entstanden sind.

[1]) Aufnahmen mittelalt. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausg. von *R. Borrmann*. Berlin 1897 ff.

[2]) *F. X. Kraus* und *Fr. Baer*, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. B. 1884. — Vgl. auch *K. Künstle* und *K. Beyerle*, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Freiburg i. B. 1901.

In acht Gemälden an den Oberwänden des Mittelschiffs sind die Heilungen und Wundertaten Christi (Fig. 268), an der Außenseite der Westapsis Kreuzigung und Jüngstes Gericht dargestellt; die Malereien des Chors und Querschiffs sind leider verloren. Doch genügt das Erhaltene, um ein lebendiges Bild von der Art dieses monumentalen Wandschmuckes zu geben, der damals kaum einer größeren Kirche gefehlt haben wird. Unter- und oberhalb der Gemälde laufen breite Mäanderstreifen entlang; in den Zwickeln der Arkadenbögen sind Medaillons mit den Brustbildern von Heiligen oder Äbten des Benediktinerordens angebracht, zwischen den Fenstern die ganzen Figuren von Aposteln, wieder durch einen Mäanderstreifen nach oben hin abgeschlossen. Metrische Inschriften (tituli) unter den Wandbildern erklären den Inhalt der Darstellungen. Die Stoffe wie die Formen der letzteren sind durchaus der altchristlichen Kunst entnommen. Christus ist

Fig. 269 Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand
Aus dem Codex Egberti in Trier

stets unbärtig, jugendlich, und gleich den Aposteln die sein Gefolge bilden, und anderen Hauptpersonen der Handlung in antike Tracht gekleidet. Antik ist die Form der Baulichkeiten im Hintergrunde der Bilder, antik auch die Ornamentik der Streifenumrahmungen. Aber bei aller Abhängigkeit von der Tradition macht sich doch auch eine frische, originale Gestaltungskraft geltend, ein Ringen um lebendige und klare Darstellung, das bei allem Ungeschick in den Einzelheiten ergreifend wirkt. Die Komposition ist stets eindrucksvoll; sie erhebt sich im „Sturm auf dem Meere“ zu großartiger Feierlichkeit, wirkt mit dramatischer Lebendigkeit in der „Auferweckung des Jünglings zu Nain“, verschmäht aber auch burleske Einzelzüge nicht, wie in der „Teufelaustreibung bei Gerasa“. Die Nebenpersonen erscheinen meist in der Zeittracht. Die in einen steinernen Blendbogen hineingesetzte „Kreuzigung“ an der Westwand gibt die schlichte Zusammenstellung des Crucifixus mit Maria und Johannes; das „Weltgericht“ darüber ist wohl die früheste monumentale Darstellung dieses bedeutungsvollen

Fig. 270 Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus
Aus der Aachener Ottonenhandschrift

Gegenstandes in der Kunst des Abendlandes, aus der er fortan nicht mehr verschwinden sollte.

Gleichfalls der Reichenauer Schule gehören offenbar die Wandmalereien in der kleinen Kirche zu Burgfelden bei Balingen in Württemberg an,[1] die als Hauptdarstellung wieder ein Weltgericht — an der Ostwand des Inneren — ent-

[1] *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Darmstadt 1896. — *Paulus*, Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Stuttgart 1897.

halten; doch ist hier die Entwicklung auch in ikonographischer Beziehung, schon etwas weiter fortgeschritten; zu dem Weltenrichter mit den Aposteln und Auferstehenden gesellt sich die Darstellung der Erlösten und Verdammten, mit Andeutung der Paradiesesfreuden und Höllenstrafen. (Vgl. die farbige Tafel.)

Auch auf dem Gebiete der Buchmalerei,[1]) die in der Zeit der Ottonen und Heinrichs II. einen glänzenden Aufschwung nahm, standen die alemannischen Klöster, wie St. Gallen und Petershausen, unter Führung der Reichenau voran. Hier schrieben um 980 die Mönche Kerald und Heribert für den kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier jenes Evangeliar, das als Codex Egberti jetzt einen Hauptschatz der Trierer Stadtbibliothek bildet.[2]) Es enthält außer Titel, Widmung und den vier Evangelistenbildern 52 Darstellungen aus der Heiligen Schrift als Illustrationen zu den Sonntagsevangelien. Das ornamentale Element tritt ganz zurück, dagegen herrscht in den Bildern dieselbe naive Erzählerfreude, wie auf den Wandgemälden von Oberzell, ebenso die gleiche dramatische Lebhaftigkeit der Schilderung (Fig. 269) bei aller Befangenheit im einzelnen. — Es war eben jener prachtliebende Bischof Egbert, welcher in Trier selbst eine reiche Tätigkeit auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Emailkunst wie der Buchmalerei hervorrief.[2]) Die hervorragendste Leistung dieser Schule ist der Echternacher Kodex in Gotha, der nach den Inschriften des besonders prachtvoll geschmückten Deckels für Kaiser Otto III. zwischen 983 und 991 gearbeitet sein muß. Noch früher fällt der um 973—81 durch den Trierer Archidiakon Ruodprecht geschriebene Codex Gertrudianus, eine Psalterhandschrift, in Cividale. Eng verwandt mit der Trierer Buchmalerei war eine im Kloster Echternach bestehende Lokalschule, der u. a. der Codex aureus im Escorial — mit den Bildnissen Kaiser Konrads II. und seiner Gemahlin Gisela — zugeschrieben wird.

Fig. 271 Huldigende Länder
Aus dem Evang. Bamberg. Cm. 58 in München

Eine andere sehr tätige und offenbar längere Zeit blühende Zentralschule der Buchmalerei in den Rheinlanden, deren Sitz wahrscheinlich Köln war, reprä-

---

[1]) *L. v. Kobell*, Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts. München 1890. (Photogravüren.)

[2]) *Fr. X. Kraus*, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg 1884.

sentiert die Aachener Ottonenhandschrift, mit dem Bilde Kaiser Ottos III., dem auf dem Dedikationsblatte der Schreiber Liutharius sein Werk widmet.[1]) Der Kaiser ist in sehr merkwürdiger Apotheose mit der segnenden Hand Gottes über sich inmitten der Mandorla thronend und von den Evangelistensymbolen umgeben dargestellt; den Fußschemel seines Thrones hält eine weibliche Gestalt, die Erde. Die Bilder illustrieren einzelne Stellen der Evangelien; sie sind durchweg in einen halbrund abgeschlossenen Rahmen hineingesetzt (Fig. 270). An dieses Prachtwerk schließt sich eine lange Reihe bedeutender Bilderhandschriften aus der Zeit des sächsischen Kaiserhauses, mit dessen Herrschern Köln schon durch Erzbischof Brun, den Bruder Ottos I., aufs engste verknüpft war.[2]) Das spricht sich zum Teil auch in den Widmungsbildern aus, oft mit einer Größe, welche diese Malereien zu wahren Denkmälern historischer Kunst erhebt. So nahen sich in den auf zwei gegenüberstehenden Blattseiten sichtbaren Darstellungen der prachtvollen Evangelienhandschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cim. 58) vier allegorische Frauengestalten (Fig. 271), durch Beischriften als Roma, Gallia, Germania, Sclavinia bezeichnet, Gaben bringend und huldigend dem mit Zepter und Reichsapfel thronenden Herrscher (Fig. 272), den je zwei Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht umgeben — ein imposanter Ausdruck für den Traum einer kaiserlichen Weltherrschaft, wie er Otto III. beseelte. Von ähnlich großartiger Komposition, doch seinem Inhalt nach mehr im kirchlichen Sinne gedacht, ist das Widmungsbild einer jetzt gleichfalls in München befindlichen Evangelienhandschrift Heinrichs II. (Cim. 57), wo drei gekrönte Frauengestalten in antiker Gewandung die Insignien der Macht und des Ruhms zu dem in einem oberen Bildstreifen kniend mit seiner Gemahlin vor dem Throne Christi dargestellten Könige emporreichen. — Die durch ihre Zahl, sorgfältige Ausführung und geschmackvolle Farbengebung ausgezeichneten biblischen Bilder dieser Handschriftengruppe zeigen durchweg unter sich enge Verwandtschaft.

Fig. 272 Kaiser Otto III
Aus dem Evangel. Bamberg. Cm. 58 in München

[1]) *H. Beissel,* Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

[2]) *W. Vöge,* Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891.

So ist in der erwähnten Münchener Handschrift die Geschichte Johannes des Täufers (Fig. 273) fast genau so dargestellt wie in dem Aachener Ottonenkodex, und die Himmelfahrt Christi in dem Evangeliar Heinrichs II. (Fig. 274) läßt sich bis in alle Einzelheiten hinein mit der gleichen Darstellung in andern Werken der Gruppe vergleichen. Als die wichtigsten derselben seien noch genannt ein Kodex der Bamberger Bibliothek (A. I 47) mit höchst merkwürdigen Bildern zum Propheten Daniel und zum Hohen Liede Salomonis, ein Münchener Evangeliar (Cim. 59), Handschriften der Kölner Dombibliothek, in Wolfenbüttel, Hildesheim u. a. Wir müssen bei der Beurteilung dieser Werke, die uns in ihrer Gesamtheit das Bild einer überaus reichen künstlerischen Tätigkeit entrollen, von der Tatsache ausgehen, daß sie insgesamt noch auf dem Boden der Tradition erwachsen sind, deren Wurzeln bis in die karolingische, ja altchristliche und — zum Teil — byzantinische Kunst zurückreichen. Noch bleibt den Künstlern der Gedanke einer Anlehnung an die Wirklichkeit, einer Beobachtung und Wiedergabe des Lebens ebenso fern, wie dies in karolingischer Zeit der Fall gewesen war. Sie arbeiteten offenbar nach Vorbildersammlungen, Skizzen und Musterbüchern, und ihr Verdienst beruht nur in der mehr oder minder geschickten und den räumlichen Verhältnissen angepaßten Kompilation. Die selben Bedingungen und Prinzipien des Schaffens treten überall hervor, bei großer Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit im einzelnen. So läßt sich innerhalb dieser streng gezogenen Grenzen ein echt künstlerisches Streben nach Klarheit der Erzählung und Schärfe der Charakteristik, Geschmack in der Anordnung und Farbengebung nicht verkennen. Die Technik ist die alte Deckfarbenmalerei der karolingischen Zeit, aber ohne eingehendere Modellierung, in einer mehr zeichnerischen Behandlung; die Buntheit der Lokaltöne ist zum Teil durch Dämpfung mit Weiß „milchig gebrochen“ und zu einer sehr feinen harmonischen Wirkung zusammengestimmt. Die Hintergründe sind teils goldig, teils streifenförmig bunt gefärbt.

Fig. 273 Geschichte Johannes des Täufers
Aus dem Evangeliarium Bambergense Cim. 58 in München

Den rheinischen Schulen stellen sich die süddeutschen gleichwertig zur Seite; ihre Stätte darf man in Regensburg vermuten, der Hauptstadt von Heinrichs II.

Stammland Bayern. Hier entstanden in der Schreibstube des Klosters St. Emmeram und unter dem sichtlichen Einfluß jenes kostbaren Codex aureus Karls des Kahlen, der damals dem Kloster gehörte, viele der Prachthandschriften, welche Heinrich II. seiner Lieblingsgründung, dem Dom zu Bamberg und dem Kloster auf dem Michelsberge daselbst schenkte. So das Missale in München (Cim. 60), vollendet zwischen 1002—1014, dessen Dedikationsblatt den Kaiser zeigt, welchem Christus die Krone aufsetzt, während Engel ihm Schwert und Kreuzstab reichen, so das Evangeliar der Uota, der Äbtissin von Niedermünster in Regensburg (jetzt München Cim. 84). Dieses Werk ist namentlich durch eine Fülle symbolisch-didaktischer Darstellungen ausgezeichnet, die von orientalisch-spitzfindiger Gelehrsamkeit zeugen. Dahin gehören eine „Hierarchia" (Fig. 275), eine ‚Hand Gottes', der Gekreuzigte mit den Allegorien von Tod und Leben; sämtliche Bilder sind gleichmäßig in eine reiche ornamentale Umrahmung gestellt und mit bezüglichen Nebendarstellungen und lateinischen und griechischen Inschriften ausgestattet.

Fig. 274 Christi Himmelfahrt
Aus dem Evangel. Bamberg. Cim. 57 in München

Hinter diesen glänzenden Leistungen blieb die sächsische Schule der Buchmalerei bald zurück. Ihr ältestes Denkmal — aus der Zeit Ottos I. — ist das ‚goldene' Evangeliar der Schloßkirche zu Quedlinburg, als dessen Schreiber sich ein Presbyter Samuhel nennt. Hier wie in den Werken der von Bischof Bernward gegründeten Schreibstube in Hildesheim herrscht durchaus die karolingische Tradition, insbesondere die pastose Deckfarbentechnik mit Verwendung von Goldgründen und anderem Goldauftrag. Der Diakon Guntbald nennt sich als Maler und Schreiber eines Evangeliars, das er 1011 für Bernward anfertigte (im Domschatze zu Hildesheim); in einem anderen Evangeliar, dessen kostbaren Einband nach der Inschrift Bernward selbst geschaffen, zeigen einzelne Bilder zu den Evangelien interessante Übereinstimmung mit den Reliefs der ehernen Domtüren.

Nach dem Tode Heinrichs II., des eifrigsten Freundes und Förderers der Buchmalerei, trat bald ein Verfall ein, wie namentlich die um die Mitte des

11. Jahrhunderts entstandenen Werke beweisen. Es begann ein mechanisches Kopieren der älteren Muster, das bald zur Auflösung alles Formengefühls und Farbenempfindens führte. So in den Spätwerken der Echternacher Schule, wie

Fig. 275 Allegorie der „Hierarchie"
Aus dem Evangeliar der Uota in München

dem für Heinrich III. geschriebenen Evangeliar der Stadtbibliothek zu Bremen, ferner in dem für Heinrich IV. angefertigten Evangeliar im Domschatz zu Krakau, das wohl der Schreibstube in Regensburg angehört, und anderen Werken süddeutschen oder rheinischen Ursprungs. Zu den besten Erzeugnissen der Zeit gehört das in Böhmen entstandene Wyschehrader Evangeliar in der Universitätsbiblio-

thek zu Prag, dessen Darstellungen bei allem Schematismus der Formensprache oft einen hohen künstlerischen Ernst der Gesinnung verraten.

Auch neben der Hofkunst bestand die bereits in karolingischer Zeit charakteristisch ausgebildete (vgl. S. 126), mehr volkstümliche Richtung des Federzeichenstils fort, die naturgemäß der selbständigen Erfindungskraft freieren Spielraum gewährte. Noch der Frühzeit des 10. Jahrhunderts gehört eine besonders bilderreiche Psalterhandschrift der Stuttgarter Bibliothek an (Bibl. fol. 23), deren Darstellungen, in formaler Beziehung flüchtig und plump, doch oft von packender Anschaulichkeit sind. So ist in der Schilderung von Davids Reue (Fig. 276) zwar die Zeichnung der Bogenhalle völlig mißverstanden, aber die von dem Bußprediger geweckte Seelenangst des Königs treffend zum Ausdruck gebracht. — An dem Schluß der Epoche (Anfang des 12. Jahrhunderts)

Fig. 276 David und der Prophet Nathan
Aus dem Psalter der Öffentlichen Bibliothek in Stuttgart

steht als eines der bedeutendsten Denkmäler dieser Art das Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg.[1]) Es enthält zahlreiche Initialen und Monatsbilder und gegen 60 historische Szenen aus dem Leben Christi und der Heiligen, aber nur ein kleiner Teil davon ist in Farben ausgeführt, das übrige in roter und schwarzer Federzeichnung auf farbigem Grunde (Fig. 277). In die strenge Typik der Darstellungen mischen sich oft frappante Züge von selbständiger Empfindung, auch die Initialen sind durch frisch beobachtete und wiedergegebene Tiergestalten, Kampfszenen u. dgl. belebt. So darf man wohl mit Recht in diesem und ähnlichen Werken das Fortleben jenes keimkräftigen Triebes konstatieren, der nach dem Abwelken der karolingisch-ottonischen Tradition den Ansatzpunkt einer neuen Blüte für die deutsche Malerei bildete. Im Laufe des 11. Jahrhunderts schloß ja auch für die Politik und die allgemeine Kultur eine Epoche ab und begannen die Anfänge einer neuen sich vorzubereiten. Es endigte die Herrschaft der lateinischen Kultur in Dichtung und Kunst und es wurde zertrümmert die Einheit zwischen Kirche und Kaisertum, welche bis dahin der glanzvolle Ausdruck dieses Fortlebens antik-christlicher Weltanschauung gewesen war. In einem ein Jahrhundert

[1]) Publiziert von *K. Lind* und *A. Camesina*. Wien 1870.

Fig. 277 Gefangennehmung Christi
Aus dem Antiphonar im Petersstift zu Salzburg

langen Kampfe, der politisch mit der Niederlage des Kaisertums endigte, errang sich auf den Gebieten des künstlerischen Schaffens der nationale Geist seine Freiheit und Selbständigkeit. Geschärft und bereichert durch die Berührung mit fremden Nationen und vor allem auch mit der farbenprächtigen Welt des Orients, wie sie die Kreuzzüge herbeiführten, wuchs der künstlerische Sinn des deutschen Volkes sich aus zu Schöpfungen von individueller Bestimmtheit und Eigenart — auf keinem Gebiete eindrucksvoller und selbständiger als auf dem der Malerei.

Wir dürfen annehmen, daß auch jetzt noch die Wandmalerei voranschritt, obwohl die beginnende reichere Ausgestaltung der Architektur ihr die großen Flächen beschränkte, auf denen sie sich in frühmittelalterlicher Kunst hatte ergehen dürfen. Dafür gewann sie durch die feste Bindung an den konstruktiven Organismus des Kirchenbaus größere Strenge der Gliederung und Komposition und den wohltätigen Zwang zu immer neuer, den Verhältnissen angepaßter Lösung ihrer Aufgaben. Von zahlreichen bedeutenden Denkmälern sind uns auch hier leider nur wenige und meist in Bruchstücken übrig geblieben. Zu den am vollständigsten — wenn auch nur in restauriertem Zustande — erhaltenen gehören die Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (vgl. Fig. 183). Zwischen 1151 und 1156 ausgeführt stehen sie am Beginn der neuen Epoche des nationalen Stils, die zeitlich mit der Herrschaft der Hohenstaufenkaiser zusammenfällt. In der Hauptapsis thront der Erlöser zwischen den Aposteln; an den Fensterwänden darunter haben die Evangelisten Platz gefunden. In den Halbkuppeln der drei übrigen Kreuzarme sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Kreuzigung und die Verklärung Christi — im Zusammenhange des Ganzen also der lehrende, handelnde, leidende und verklärte Messias — dargestellt. Die Kappen der Gewölbe in Vierung und Kreuzarmen füllen visionäre Szenen aus dem Buche des Propheten Ezechiel (Fig. 278), auf den Untergang des alten und die Erscheinung des neuen Jerusalems bezüglich. Die Gestalten sind in einfacher Umrißzeichnung und schlichter Kolorierung auf dunkelblauem, grün eingefaßtem Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engen Schranken be-

kundet sich, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Komposition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen, wenn auch die Einordnung in die sphärischen Gewölbefelder oft nicht ohne Gewaltsamkeiten gelöst ist.

Das alte Thema von der Kraft des wahren Glaubens, das hier in neuer Form variiert wird, liegt auch den etwa ein Menschenalter später entstandenen Malereien im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln zugrunde; die 24 Darstellungen der Deckenfelder schließen sich größtenteils an das 11. Kapitel des Hebräerbriefes „vom seligmachenden Glauben" an. Monumentale Heiligenfiguren haben sich an den Pfeilern der Taufkapelle von St. Gereon in Köln erhalten, Deckenmalereien aus der Geschichte Jesu in St. Maria in Lyskirchen ebendaselbst, aus der Legende des hl. Severus in der Pfarrkirche zu Boppard. Hohe Bedeutung muß die Wandmalerei im benachbarten Westfalen gehabt haben, wie die umfangreichen Reste in verschiedenen Teilen des Doms zu Soest bezeugen. Die ältesten (1166 entstanden) sind die Gemälde im Chor mit der majestätisch-milden Kolossalfigur Christi zwischen den Evangelistensymbolen, Maria und Johannes, den Apostelfürsten und den beiden Protomartyres (Fig. 279); bereits dem 13. Jahrhundert gehören die frei und kühn bewegten Apostel in der Nikolauskapelle des Doms an. Auf gleicher Stufe der Entwicklung stehen die Wandgemälde in der Kirche zu Methler (vgl.

Fig. 278 Strafgericht über die Abgötterei (nach Ezechiel c. 9) Deckengemälde im nördl. Kreuzarm der Kirche zu Schwarzrheindorf

(S. 166). Von der Wandmalerei in den sächsischen Landen zeugt vor allem der umfangreiche Bilderzyklus im Dome zu Braunschweig.[1]) Einst waren sämtliche Wände mit Bildern bedeckt, welche den gesamten Inhalt der christlichen Heilslehre den Gläubigen vor Augen führten: im Chor wahrscheinlich der segnende Christus (jetzt zerstört), in den Chorquadraten der Stammbaum Christi und andere alttestamentliche Hinweisungen auf den Messias und seinen Opfertod. Das Lamm Gottes und ringsum in den Gewölbefeldern die Hauptereignisse aus der Erlösungsgeschichte, eingeschlossen von dem Mauerkranz des himmlischen Jerusalems, führt die Decke der Vierung vor; daran schlossen sich im südlichen Kreuzarme die Darstellungen der „Herrlichkeit Christi" nach der apokalyptischen Schilderung, mit den

Fig. 279 Wandgemälde in der Chorapsis des Doms zu Soest

vierundzwanzig Ältesten und Engelchören und im nördlichen Kreuzarm wahrscheinlich das Jüngste Gericht. Die Gemälde am Triumphbogen (Sündenfall) und in den Schildbögen der Kreuzarme (Christus in der Vorhölle) fügen sich ergänzend an diesen Zyklus an. Kolossalfiguren von Propheten und Heiligen schmücken die Zwickel und Bogenlaibungen; die Wandflächen in Chor und Querschiff endlich sind mit Darstellungen aus der Heiligenlegende — in mehreren Reihen übereinander — bedeckt. Die Gemälde sind unvollständig erhalten und stark restauriert, geben aber noch heute den besten Gesamteindruck von dem Charakter jener gewaltigen Bilderzyklen, wie sie in dieser Zeit das Innere vieler romanischen Kirchen füllten. Die Ausführung war teppichartig, in leicht kolorierten Umrissen auf meist blauem Grunde, von einer zarten Farbenharmonie, welche durch die Restauration meist verloren gegangen ist. Ihrer Zeit nach entstanden die Malereien des Braunschweiger Doms in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

---

[1]) *A. Essenwein*, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig. Nürnberg 1881. — Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig (Lichtdruckaufnahmen). Braunschweig.

Fig. 280 Wandgemälde im Chor der Kirche zu Klein-Komburg

In Süddeutschland sind die erhaltenen Denkmäler der Wandmalerei weniger bedeutend; doch gibt der Chor der Kirche St. Gilgen bei Klein-Komburg (Fig. 280) mit Christus zwischen Heiligen in der Apsis und der interessanten Darstellung „Christus in der Kelter“ am Spiegel des Tonnengewölbes ein anschauliches Beispiel. Daneben sind aus Schwaben die Reste eines Weltgerichts

nebst Auferstehung und Kreuzigung in der Krypta zu Alpirsbach, aus Bayern ähnliche Darstellungen im Stift Obermünster zu Regensburg und die zwölf Wandbilder mit der Geschichte Daniels aus dem Kreuzgange von Rehdorf bei Eichstädt (jetzt im bayrischen Nationalmuseum) zu nennen. In den österreichischen Ländern sind neben den Resten kolossaler Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Nonnberge in Salzburg und einer umfangreichen Ge-

Fig. 281 Christi Einzug in Jerusalem
Wandgemälde aus dem Nonnenchor des Doms zu Gurk

schichte der heiligen drei Könige im Läuthaus der Stiftskirche zu Lambach die Tiroler Werke erwähnenswert (Katharinenkapelle zu Hocheppan, St. Jakob zu Tramin, Johanniskapelle zu Brixen). Das bedeutendste Denkmal bleiben hier aber die Wandgemälde im Nonnenchor des Doms zu Gurk (in Kärnten). Über der Vorhalle zwischen den Türmen (vgl. Fig. 131) in der Ausdehnung von zwei Gewölbejochen eingebaut enthält der Chor an der Ostseite, über der nach dem Kirchenschiff sich öffnenden Arkade, die Hauptdarstellung, eine Verherrlichung der thronenden Gottesmutter inmitten der Gestalten von acht Tugenden, an der gegenüberliegenden Westwand die Glorie Christi; in den östlichen Gewölbfeldern

die Szenen aus dem Leben der ersten Menschen im Paradies, an den Wänden Szenen aus dem Marienleben, und als Gegensatz dazu in der westlichen Hälfte am Gewölbe das himmlische Jerusalem, an den Wänden den Zug der heiligen drei Könige und den Einritt Christi in Jerusalem (Fig. 281); darunter ein Fries von Porträtmedaillons, in den Bogenzwickeln Prophetengestalten (Ezechiel und Jeremias). Christus sitzt nach Frauenart quer auf dem Maultier, worin man ebenso wie in manchen manierierten Einzelheiten (vgl. die zackigen Wolkensäume auf Fig. 281) und in der zipfligen Gewandbehandlung wohl mit Recht den Einfluß byzantinischer Vorbilder erkannt hat. Doch bekunden andere Einzelzüge — namentlich die Innigkeit des Madonnenbildes bei aller feierlichen Hoheit —, daß der Maler in freier Auffassung nach dem Ausdruck des rein Menschlichen gestrebt hat. Die Zeit der Entstehung bestimmt sich auf etwa 1260; auch in Ansehung dieses Termins gehören die Malereien zu den hervorragendsten Werken der Zeit.

In diese Epoche fallen auch die frühesten uns erhaltenen Denkmäler der Glasmalerei[1]), obwohl deren Vorkommen schon im 9. Jahrhundert bezeugt ist. Die Glasfenster traten an Stelle von farbigen Vorhängen, mit denen früher die Fensteröffnungen geschlossen wurden, und hatten dementsprechend zumeist eine Teppichmusterung; ihre dekorative Wirkung beruhte auf der Glut und Harmonie der Farben. Die Technik war einfach und bestand in dem musivischen Zusammensetzen bunter Glasstücke unter geringer Anwendung von Innenmalerei mit Schwarzlot. Doch stellte man schon im 12. Jahrhundert daraus ganze, die Fensteröffnung füllende Figuren her, wie die fünf Prophetengestalten in den Oberfenstern des Augsburger Doms oder die Babenberger Fürstenbilder im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz beweisen. Um 1200 fallen die Bilder in der Marienberger Kirche zu Helmstedt, in der Veitskirche zu Veitsberg bei Weida, ins 13. Jahrhundert u. a. fünf Fenster in St. Kunibert in Köln, drei Fenster in St. Maternian zu Bücken und eine Reihe von Fenstern mit Heiligengestalten und Königsbildern im Straßburger Münster.

Auch die Fußböden und flachen Holzdecken der Kirchen blieben nicht ohne ornamentalen figürlichen Schmuck, der bei den ersteren (Dom zu Hildesheim, Krypta von St. Gereon zu Köln) in bunter Steinchenmosaik, bei den letzteren in Malerei hergestellt wurde. Von diesen bemalten Holzdecken hat sich in Deutschland nur die der Michaelskirche zu Hildesheim (Fig. 282) erhalten, die in einer Reihe von quadratischen Mittelfeldern den Sündenfall und sodann den Stammbaum Christi (die sog. Wurzel Jesse) von Abraham bis Christus, umgeben von doppelten Randbordüren mit den Patriarchen, Propheten und Evangelisten enthält. Die geschmackvolle Einteilung und Ornamentik, der edle Stil der Figuren — bei denen wieder unleugbar byzantinische Anklänge hervortreten —, endlich die kräftige Harmonie der Farben machen dieses Werk aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Leistungen der spätromanischen Malerei.

Reichlicher fließt auch jetzt die Quelle unserer Kenntnis in der Buchmalerei. Hier kommen die nationalen Triebkräfte, welche das wesentlich Neue in der Kunst des 12. Jahrhunderts sind, durch Tradition und Stil nicht so eingeschränkt, wie dies naturgemäß bei der Wandmalerei der Fall war, zu voller Geltung. Insbesondere in den Illustrationen zu Werken der Dichter alter und neuer Zeit, zu volkstümlichen Rechtsbüchern und Chroniken wurden der Kunst neue Stoffe geboten, die sie mit Notwendigkeit auf Beobachtung und Wiedergabe des Lebens hinwiesen. So befangen uns diese Versuche zu selbständiger Gestaltung entgegentreten, sie bekunden doch deutlich den Bruch mit der alten Tra-

[1]) *H. Oidtmann*, Die Glasmalerei. Köln 1892 ff. — *C. Schaefer*, Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1881 (Vortrag). — *H. Kolb*, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart o. J. (Farbige Aufnahmen.)

Fig. 282 Teil der bemalten Holzdecke der Michaelskirche in Hildesheim

dition und damit den Anfang einer neuen Entwicklung. Am übersichtlichsten gibt dies die Initialornamentik zu erkennen, deren alte Formen (vgl. S. 118) jetzt völlig erschöpft waren. Zu neuen Bildungen regte zunächst das Schema des bereits in karolingischer Zeit aufgetretenen Bilderinitials (vgl. S. 122)

an: so wurden Gestalten und Szenen aus Legende, Fabel und Mythus in den Rahmen des Buchstabens eingeschlossen und trugen bald dazu bei, diesen selbst zu sprengen, indem sie in kräftigem Lebensdrange darüber hinauswuchsen. Aber auch der Buchstabenkörper selbst erhielt Leben und Bewegung, er wird gern, wiederum in reicherer Fortbildung eines älteren Gedankens, aus phantastischen Tier- und Menschenleibern und Pflanzenmotiven gebildet (Fig. 283), und Rankenwerk, mit kleinen Figuren und Szenen von oft sehr reizvoller Ausführung durchsetzt, bildet die Füllung.

Das älteste Werk, in dem der neue Stil deutlich nach Ausdruck ringt, ist der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, dessen Original

Fig. 283 Initial S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann in der Bibliothek zu Stuttgart

beim Bombardement von Straßburg 1870 leider zugrunde ging.[1] Die gelehrte Verfasserin, seit 1167 Äbtissin des Odilienklosters bei Straßburg, schrieb und illustrierte bis 1175 das Werk als ein Kompendium alles für ihre Nonnen Wissenswerten. Dabei tritt das Bild fast gleichwertig neben das Wort, und eine ungemein große Anzahl von Darstellungen erläutert die Auszüge aus der heiligen und profanen Geschichte, der Theologie und den Wissenschaften der Zeit, die in bunter

[1]) Farbige Proben daraus bei *C. M. Engelhardt,* Herrad von Landsberg. Stuttgart 1818. Nach vorhandenen Pausen und Kopien herausgegeben von der Société pour la conservation des monuments hist. d'Alsace. Straßburg 1901.

Folge aneinander gereiht werden. Diese gibt Gelegenheit zur Verbildlichung der erhabensten wie der gleichgültigsten Dinge, wobei bald an die Gestaltungskraft, bald an die Beobachtungsgabe der Malerin höhere Ansprüche gestellt werden. Sie weiß ihnen stets mit selbstvertrauender, frischer Kraft zu genügen und führt uns inhaltreiche und tiefsinnige Allegorien, wie „Christus in der Weinkelter"



Fig. 284 Christus in der Weinkelter
Allegorische Darstellung aus dem „Hortus deliciarum"

(Fig. 284) ebenso anschaulich vor, wie Szenen und Gestalten aus dem Leben ihrer Zeit (Fig. 285). Mögen wir Phantasie und Erfindungskraft der malenden Äbtissin auch zuweilen überschätzen, weil uns die Quellen nicht bekannt sind, aus denen sie geschöpft hat, ihrem Werk darf große Frische und Naivetät, sowie Schärfe der Beobachtung in keinem Falle abgesprochen werden. Auch das Alte erscheint hier gleichsam von einem neuen Leben beseelt.

Die Tradition versagte natürlich so gut wie vollständig, wenn es galt, die Werke zeitgenössischer Dichter zu illustrieren, wie in den Handschriften der

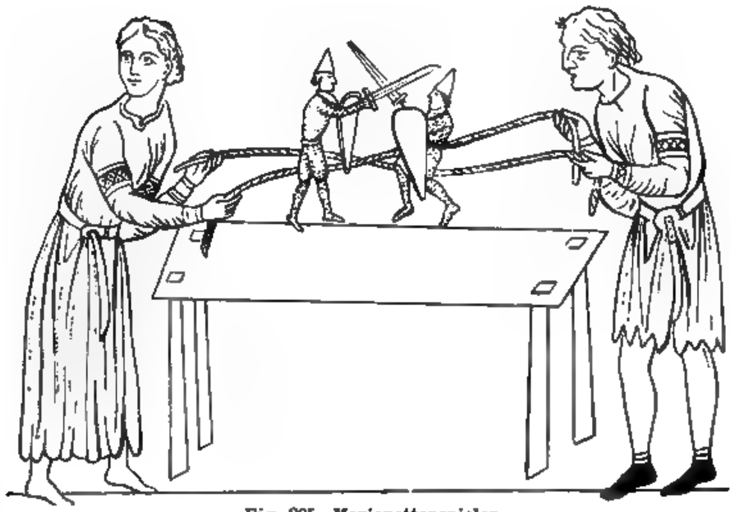


Fig. 285 Marionettenspieler
Aus dem „Hortus deliciarum“

Eneidt des Heinrich von Veldegk, des „Liet von der Maget“ von Wernher von Tegernsee (beide in Berlin), des Tristan (in München) u. a. Der Strom der bildnerischen Erfindung, angeregt durch die erzählende Kunst des

Fig. 286 Die bethlehemitischen Mütter
Aus der Handschrift des „Liet von der Maget“ von Wernher von Tegernsee (Berlin)

Dichters, fließt hier so reichlich, daß schon die große Zahl der Illustrationen die Wahl der leichteren Ausführung in bloßer Federzeichnung erklärlich macht. So sind die 85 Bilder zum Marienliede (Fig. 286) einfach in schwarzen und roten Umrissen auf farbig gedecktem Grunde gezeichnet. Die schlanken, oft über-

Fig. 287 Szenen der Theophilussage
Aus dem Liber matutinalis des Konrad von Scheyern
(Münchener Hof- und Staatsbibliothek)

zierlichen Gestalten erfüllt doch die gleiche Innigkeit und Leidenschaft, wie die Verse des Dichters. In den Bildern der Eneidt tritt eine symbolische Gebärdensprache charakteristisch hervor, die dann in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels zu unmittelbarer sachlicher Erläuterung des Textes ausgebildet und benützt erscheint.[1]) Wie hier ausschließlich Gegenstände des profanen Lebens behandelt werden, so auch in den zierlichen Bildchen des höfischen Anstandsbuches „Der welsche Gast“ von Thomasin von Zirclaria (1215 bis 1216 verfaßt) oder in der Münchener Handschrift der Carmina Burana. Es ist klar, daß die neuen Stoffe und zum Teil auch die leichte Art der Technik das selbständige Erfinden und Gestalten günstig beeinflussen mußten. Ihren Sitz hatte diese illustrative Tätigkeit hauptsächlich in Süddeutschland; hier treten uns ganze Schulen entgegen, wie die der Klöster Zwiefalten und Scheyern, in denen sie mit Eifer betrieben wurde. Aus der Schreibstube des ersteren ging (ca. 1180) u. a. das jetzt in der Landesbibliothek zu Stuttgart befindliche dreibändige Passionale hervor, das lebendige Darstellungen zu den Martyrien der einzelnen Heiligen hauptsächlich als Initialfüllungen enthält. In Scheyern haben sich drei gleichzeitig tätige Schreiber namens Konrad nachweisen lassen.[2]) Der bedeutendste darunter ist der Verfertiger eines Liber matutinalis, durchweg mit Darstellungen zur Verherrlichung Mariens geschmückt. Dazu gehören auch 25 Bilder aus der Sage vom Zauberer Theophilus (Fig. 287), die ein naives und liebenswürdiges Erzählertalent offenbaren und uns in Konrad von Scheyern einen Hauptvertreter der frisch und mutig auf eigenen Bahnen vorwärts schreitenden Kunst dieses Zeitalters erkennen lassen.

In der sorgfältigen Deckfarbenmalerei, wie sie nach wie vor für kirchliche Handschriften in Übung blieb, streiten verschiedenartige Einflüsse miteinander. Einerseits brachten, wie es scheint, die Kreuzzüge und die dauernden Beziehungen

[1]) Die Dresdener Bilderhandschr. des Sachsenspiegels, herausgeg. von *K. v. Amira*. Leipzig 1902.

[2]) *J. Damrich*, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus Kloster Scheyern. Straßburg 1904.

der Hohenstaufenkaiser zu Italien eine erneute starke Berührung mit der byzantinischen Kunst, deren Spuren wir ja auch in der Wandmalerei der Zeit bemerkt haben (vgl. S. 255), andererseits drängte der Zeitgeist nach Vertiefung und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren erklärt sich wohl am besten jener bis zu leidenschaftlicher Unruhe gesteigerte Reichtum der Motive und der Behandlungsweise, welchen die hervorragenden Denkmäler der traditionellen Buchmalerei jetzt aufweisen. Dies gilt vor allem von der aus einer thüringisch-sächsischen Schule hervorgegangenen Gruppe von Psalterhandschriften, welche sich um das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vgl. Fig. 283) und des sog. „Psalterium der hl. Elisabeth“ in Cividale als ihre bedeutendsten Vertreter gruppieren.[1]) Die großartige Darstellung des ‚Paradieses‘ mit der im Schoße Abrahams, aus dessen Nimbus der Baum des Lebens hervorwächst, ruhenden Seele, umgeben von Blumen und Früchte spendenden und empfangenden Gestalten (Fig. 288) mag von der feierlichen Würde und inneren Erregtheit dieser Darstellungen die beste Anschauung gewähren. Ein prachtvoll ausgestattetes Evangeliar im Rathause zu Goslar zeigt gleichfalls byzantinische Muster, mit individueller Freiheit aufgenommen und zu oft sehr anziehenden Kompositionen selbständig verarbeitet.

Ähnlichen Charakter tragen die ersten Werke der Tafelmalerei in Deutschland, welche uns jetzt, vornehmlich in Westfalen, begegnen. Es sind gemalte Vorsätze (Antependia) oder Aufsätze (Retabula) an Altären, wie sie in dieser Epoche zuerst an Stelle der früher üblichen Arbeiten aus Edelmetall und kostbaren Steinen hergestellt wurden. Hierher gehören ein Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest (im Kunstverein zu Münster) und ein Retabulum aus der Kirche Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Berliner Museum.[2]) Beide enthalten auf goldenem Grunde Gestalten und Szenen von entschieden byzantinischem Gepräge, obwohl ihre Entstehung auf westfälischem Boden kaum zweifelhaft sein kann. Anregungen durch den Import von Kunstwerken aus dem Osten oder aus den byzantinisch beeinflußten Gegenden Italiens anzunehmen, liegt aber gerade bei diesen Tafelbildern sehr nahe, da ähnliche Werke, in Email- und Goldschmiedearbeit hergestellt, seit langem einen beliebten Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie bildeten. Ein anderes Antependium im Berliner Museum, gleichfalls aus der Wiesenkirche zu Soest stammend, zeigt in den großartigen Gestalten der Trinität zwischen Maria und Johannes einerseits genaue Übereinstimmung mit den Malereien der Nikolauskapelle daselbst (vgl. S. 251), anderseits zu dem Abraham der Buchmalerei (vgl. Fig. 288), und bekundet somit besonders schlagend den engen Zusammenhang der verschiedenen Gebiete der Malerei, welche ihrer Natur nach auch in dieser Epoche des Suchens und Ringens nach neuen Ausdrucksformen auf eine gefestigte künstlerische und technische Tradition angewiesen waren.

Frankreich

Der reichen Entwicklung der französischen Architektur, die wir kennen gelernt haben, entsprach eine nicht minder hohe Blüte der plastischen Kunst, die mit und an den Werken der Baumeister erwuchs.[3]) Denn es ist fast aus-

[1]) *A. Haseloff,* Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897.

[2]) *J. Aldenkirchen,* Die mittelalterl. Kunst in Soest. Bonn 1875. — *Cl. Heeremann von Zuydwyk,* Die älteste Tafelmalerei Westfalens. München 1882.

[3]) *E. David,* Histoire de la sculpture française. Paris 1872. — *A. de Baudot,* La sculpture franç. au moyen-âge et à la renaissance. Paris 1884. (Photogravüren.) — Le Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro. Paris 1894. (Lichtdrucke nach Gipsabgüssen.)

Fig. 288 Das Paradies
Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart)

schließlich der Schmuck von Kirchenportalen, Fassaden, Strebepfeilern, mit welchen die französische Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigt ist. Ihren Ausgangspunkt hat diese Steinskulptur im Süden, wo zahlreiche Überreste der antik-römischen Kunst Anregung und Vorbilder boten. Zwei große Schulen wuchsen hier im Laufe des 11. Jahrhunderts heran: die der Provence mit Arles als Mittelpunkt, die der Languedoc mit Toulouse und Moissac als Hauptstätten der Tätigkeit. Das Portal von St. Trophime zu Arles (vgl. Fig. 215), offenbar nach dem Vorbild eines römischen Triumphbogens erfunden, hat den

Grundtypus dieser französischen Prachtportale geschaffen, der noch lange fortwirkte. Es baut sich aus reichgeschmückten Pilastern mit reliefartig dazwischen gesetzten Figuren auf, die über einem durchlaufenden, mit Reliefszenen belebten Architrav ein halbrundes, von mehrfachen Archivolten umrahmtes Tympanon tragen. Die Gestaltenbildung und die Gewandbehandlung sind völlig antikisierend. Eine noch ältere und im ganzen frischere Phase dieser Entwicklung bezeichnen die Apostelfiguren im nördlichen Flügel des Kreuzganges derselben Kirche. Das Schema des Portals ist in noch reicherer Durchbildung wiederholt zu Saint Gilles in der Provence (seit 1116). In Toulouse und Moissac bestand be-

Fig. 289 Tympanon vom Hauptportal der Abteikirche in Vézelay

reits um die Wende des 11. Jahrhunderts eine Skulptorenschule von ausgeprägtem Charakter. Auch hier handelt es sich hauptsächlich um Relieffiguren an Portal- und Kreuzgangpfeilern (jetzt in St. Sernin und im Museum zu Toulouse, am Portal und im Kreuzgang von St. Pierre in Moissac), die noch flach, mit ‚klebender‘ Gewandung, schematischer Gesichtsbildung, aber einem sichtlichen Streben nach Lebhaftigkeit des Ausdrucks ausgeführt wurden.

Ein drittes Gebiet mit eigenartig entwickelter Skulptur ist Burgund, wo namentlich in dem Portalschmuck der Kirchen von Autun (um 1150) und Vézelay (Fig. 289) großartige Schöpfungen hervortreten. Ihren Inhalt bildet das Weltgericht, und dem großen Stoff entspricht zwar noch nicht die körperliche Durchbildung und formale Richtigkeit der Darstellung, wohl aber Reichtum und Beweglichkeit der Phantasie und die dramatische Erregtheit des Ausdrucks. Es ist die Stimmung des burgundischen Kluniazenserordens, die aus diesen Skulpturen spricht. — Weniger bedeutend ist die Plastik in Westfrankreich, wo die Überfülle der Figuren an den reichen Schmuckfassaden der Kirchen, wie in Angoulême

und Poitiers (vgl. Fig. 218), die künstlerische Durchbildung beeinträchtigt. Doch tritt hier wohl besonders deutlich der formale Zusammenhang mit Werken namentlich der byzantinischen Kleinplastik, wie Elfenbeinschnitzereien, Goldschmiedearbeiten usw., hervor, welcher diese ganze ältere Entwicklung der französischen Skulptur beherrscht und viele ihrer Eigenarten, namentlich die feine, enge Fältelung der Gewänder, die minutiöse Sauberkeit der Ornamentik u. a. erklärlich macht.

Zu einem eigentlich monumentalen Schaffen rang sich die französische Plastik in der Schule der Isle de France durch, jenes nördlichen und zentral gelegenen Gebietes, das gleichzeitig in der Baukunst die große, zur Gotik führende Bewegung erlebte.[1]) Das wichtigste Werk in dieser Hinsicht sind die drei westlichen Portale der Kathedrale von Chartres, auf der Grundlage jener provenzalischen Prachtportale komponiert, aber unter den Bedingungen des neuen architektonischen Stils zu größerer Klarheit durchgebildet. Im Tympanon der mittleren

Fig. 290 Tympanon des Westportals der Kathedrale von Chartres

Tür thront, wie in St. Trophime zu Arles, Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen (Fig. 290); am Architrav darunter sind die Apostel dargestellt, in den drei Archivolten des Bogens umgeben sie die apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln. Im rechten Bogenfeld finden wir das Christuskind auf dem Schoß der Mutter nebst Szenen der Jugendgeschichte, im linken die Auffahrt Christi zum Himmel, in den Archivolten beidemal Darstellungen menschlicher Tätigkeit, die Monatsbilder resp. die sieben freien Künste nebst ihren Vertretern, an den vorspringenden Gewänden der Portale dagegen lebensgroße Statuen der ‚Vorfahren Christi‘ (Fig. 291). So schließt sich das Ganze zu einem ikonographisch einheitlichen Zyklus zusammen, der das Vorbild für zahlreiche andere französische wie deutsche Portalkompositionen gewesen ist. Wichtiger noch erscheint die strenge Größe des künstlerischen Stils, die uns hier namentlich an den Figuren der Gewände (Fig. 291) so bedeutsam entgegentritt.

[1]) *W. Vöge*, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Straßburg 1894.

übermäßig langgezogen, in der zierlich durchgeführten Gewandung wie in einem Gehäuse steckend, ohne jede Spur einer Aktion, nur mit Schriftbändern und Büchern als Attributen, stehen diese Gestalten auf schwachen Konsolen an den reich geschmückten Säulenschäften, selbst „säulenhaft“, in ihrer tektonisch bedingten Bildung der reinste Ausdruck einer Plastik, die sich „der Architektur aufgedrängt hat“. Daß aber dieses typisch starre Gepräge nicht mehr der Ausfluß künstlerischen Unvermögens, sondern einer bewußten stilistischen Absicht ist, beweist das Verhältnis dieser Portalkomposition zu denen der Provence, aus welchen sie im ganzen und in vielen Einzelheiten abgeleitet ist. Denn mit tieferem Verständnis sind die plastischen Gestalten dem architektonischen Aufbau eingegliedert und dadurch über die dort noch herrschende Nachbildung der Antike hinaus zu neuem Leben erweckt. Ein sicheres Gefühl für die organische Bildung der Form führt zu einem neuen Schönheitsideal, einer neuen plastischen Kunst. Kommt dieses Verhältnis vor allem an der einem bestimmten, uns aber dem Namen nach unbekannten Meister zuzuschreibenden Mitteltür der Chartrerer Fassade zum Ausdruck, so weisen die Seitenportale deutliche Einflüsse der Schulen von Toulouse und Burgund auf. So strömten die Lokalschulen des Südens und Ostens zuerst in Chartres zusammen und erweckten hier die Anfänge eines plastischen Monumentalstils, der weiterhin in den bedeutenden Portalskulpturen von Angers (St. Maurice), Le Mans (Südportal), Bourges (Seitenportale der Kathedrale), Corbeil (Notre-Dame), Paris (Porte Ste. Anne von Notre-Dame), Saint-Loup de Naud u. a. zur Entwicklung gelangte. Es ist diese frisch aufblühende französische Portal- und Fassadenskulptur des 12. Jahrhunderts hauptsächlich, welche auf die bereits betrachtete deutsche Plastik der Folgezeit einen so anregenden und vorbildlichen Einfluß übte.[1]) In unverkennbarer Abhängig-

[1]) *K. Franck-Oberaspach*, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Beiträge zur Geschichte der Bildhauerkunst des 13. Jahrh. in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst. Düsseldorf 1903.

Fig. 291 Teil des Gewändes vom Mittelportal der Kathedrale von Chartres

keit von ihr steht auch die spanische Plastik (Portale von Leon und Burgos), während die überaus rohen Anfänge einer englischen Plastik im 12. Jahrhundert (Portale zu Sholdan und Ely) vorläufig noch außer Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung bleiben.

Die französische Malerei in der romanischen Epoche stand hinter der deutschen durchaus zurück.[1]) Unter den nur spärlich erhaltenen Denkmälern der Wandmalerei nehmen die in der Kirche von Saint Savin im Poitou (12. Jahrh.) den ersten Rang ein. Sie beginnen in der Krypta mit Szenen aus der Legende der Heiligen Cyprianus und Savinus; der Chor samt seinen Kapellen zeigt die großartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem Neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schließen sich Darstellungen aus dem Alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Szenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüberliegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge. Die Auffassung ist überwiegend streng und typisch; die Gestalten sind lang, hager und byzantisierend. Byzantinischen Einfluß verraten auch die wohl noch etwas früheren Malereien in der Kapelle zu Liget und in der alten Taufkapelle St. Jean zu Poitiers, wo dasselbe perspektivisch gezeichnete Mäanderband auftritt, wie auf der Reichenau und in Burgfelden (vgl. S. 242). Fortgeschrittener erscheinen die vielleicht schon dem 13. Jahrhundert angehörenden Malereien des Kapitelsaals zu St. Trophime in Arles und ein Jüngstes Gericht in einer nördlichen Kapelle von St. Philibert zu Tournus. Noch geringer ist die Zahl künstlerisch bedeutender Miniaturen. Nach dem Ausleben der karolingischen Kunst verfiel die Buchmalerei in Frankreich sichtlich; die erhaltenen Bilderhandschriften (Kommentar zum Ezechiel, geschrieben von Abt Heldric um 1000, Bibeln aus Noailles und Limoges, sämtlich in der Pariser Bibliothek) zeigen meist rohe Federzeichnungen mit trüber Kolorierung. Selbst das reiche Missale aus der Abtei Saint-Denis (12. Jahrhundert) verrät nur in der Farbe einen Fortschritt, die Figuren bleiben starr und trocken. Einen raschen Aufschwung brachte hier erst die vollendete Gotik im 13. Jahrhundert.

Italien[2])

Wie in der Architektur, so blieb auch in der Plastik ganz Italien bis zum 13. Jahrhundert weit hinter Deutschland und Frankreich zurück und zum Teil von diesen Ländern abhängig. Der Süden führte sein abgesondertes Dasein in der Kunst, das ausschließlich von Osten her Nahrung erhielt, auch unter der Normannenherrschaft fort. Den byzantinischen Erztüren des 11. Jahrhunderts (vgl. S. 66 f.) schlossen sich die des 12. Jahrhunderts nach Stil und Ausdrucksweise an, doch sind sie nicht mehr in Niellotechnik, sondern in Reliefguß gearbeitet, und ihre Inschriften nennen die Namen einheimischer Meister, wie *Barisanus* von Trani (Türen zu Trani 1160, Ravello 1179, Monreale um 1186) u. a. In der Person des ‚*Bonannus* civis Pisanus‘, der wahrscheinlich 1180 die Tür des Doms in Pisa und 1186 die Haupttür von Monreale arbeitete, knüpft sich zuerst ein Band zwischen dem byzantinischen Süden und den nördlicheren Provinzen, von denen der eigentliche Anstoß zur Weiterentwicklung der Plastik ausgehen sollte. Diese war in einem an den schönsten Steinsorten so reichen Lande, wie Italien, naturgemäß an die Steinskulptur gebunden, die es aber im Süden über rein dekorative Arbeiten von byzantinisierendem Gepräge, wie die Marmor-

[1]) Farbige Proben in dem Werke: *P. Gélis-Didot* et *H. Laffillé*. La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. Paris, o. J.

[2]) *A. Venturi*, Storia dell' arte italiana. Vol. III. Milano 1904. — *W. Bode*, Die italienische Plastik. Berlin 1891 (Handbücher der Königl. Museen zu Berlin).

kandelaber von Capua, Gaëta, S. Paolo fuori bei Rom, oder in der kleinlichen Kosmatentechnik (vgl. S. 181) nicht hinausgebracht hat. Auch die Fürsorge Kaiser Friedrichs II. für sein eigentliches Herrschaftsgebiet, Unteritalien und Sizilien, hat auf dem Gebiete der Monumentalkunst hier nur roh antikisierende Arbeiten hervorgerufen, wie die Reste der Skulpturen vom Brückentor zu Capua (im Museum daselbst) zu beweisen scheinen.

In Oberitalien wurde das durch die Langobardenherrschaft eingebürgerte germanische Element in einem gewissen Grade auch für das plastische Schaffen maßgebend.[1]) Die alten Flechtwerkmotive und Tierornamente, welche die Langobarden als eigenen Kunstbesitz mitbrachten, lebten in den von ihnen okkupierten Landstrichen bis ins 11. Jahrhundert hinein fort, ja drangen von hier selbst über die Grenzen Italiens hinaus vor. Als dann in der Zeit des politischen Aufschwungs der freiheitsliebenden lombardischen Städte eine

Fig. 292 Verkündigung
Relief von der Kanzel des Guido da Como in S. Bartolommeo zu Pistoja

regere Bautätigkeit (vgl. S. 189) einsetzte und der Skulptur Gelegenheit zu umfassender Mitwirkung am Schmuck von Kirchenfassaden und Portalen bot, wirkte der langobardische Geschmack in Werken wie die Portale von S. Pietro in Ciel d'oro oder am Querhaus von S. Micchele zu Pavia noch deutlich fort. Der Mangel an Übung in figürlicher Plastik machte die ersten Versuche darin, wie die Reliefs eines Meisters *Wilhelm* am Dom zu Modena (1099) oder die ähnlichen an der Fassade von S. Micchele zu Pavia äußerlich plump und roh. Allein diese Darstellungen, unter denen sich auch solche aus der nordischen Heldensage und Tierfabel finden, verraten doch die gleiche frische Erzählerfreude, welche die deutschen Skulpturen auszeichnet. Auf einer höheren Stufe künstlerischen Vermögens steht der Meister *Nikolaus*, welcher 1135 den Portalbau an der Kathedrale von Ferrara schuf. Er versteht bereits,

[1]) *E. A. Stückelberg*, Langobardische Plastik. Zürich 1896. — *M. G. Zimmermann*, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

mit richtigem Stilgefühl den plastischen Schmuck im Zusammenhang mit der Architektur zu behandeln. Demselben Künstler gehören auch die Portale des Doms und von S. Zeno zu Verona, sowie des Doms zu Piacenza an. Den Höhepunkt dieser oberitalienischen Plastik bezeichnen die Werke des *Benedetto Antelami* in Parma, insbesondere ein Kreuzigungsrelief, wahrscheinlich das Fragment einer Kanzel, im Dom, sowie die Skulpturen des Baptisteriums (1196 bis 1216 erbaut). Vielleicht verdankt dieser Meister dem sichtlichen Zusammenhange mit der Plastik der Provence die Fülle der Gedanken und Motive und die formale Vollendung, die ihn den hervorragendsten Meistern der romanischen Plastik anreihen.

Nach Mittelitalien wurde diese bäurisch derbe, aber inhaltlich vertiefte und stilistisch sorgfältige oberitalische Plastik mehrfach übertragen, wie Werke in Spoleto, Assisi, Toscanella beweisen. In Toskana vertrat sie in einer bereits zu Seelenlosigkeit und technischer Pedanterie erstarrten Form hauptsächlich *Guido Bigarelli* aus Como, dessen Hauptwerk, die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja, in ihren figürlichen Reliefs (Fig. 292) ebenso seine Unbehülflichkeit in historischer Schilderung verrät, wie sein großes Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Pisa ihn als sorgfältigen und geschmackvollen Dekorator in musivischer Arbeit erkennen läßt. Immerhin bedeutet die Tätigkeit dieses vielbeschäftigten Künstlers und seiner Schule einen Fortschritt über die kleinlichen Nachahmungen byzantinischer Metallarbeiten hinaus, wie sie an den Architravbalken, Kapitellen und Taufbassins des 12. Jahrhunderts in Toskana (z. B. an S. Andrea und S. Giovanni zu Pistoja, am Baptisterium zu Pisa, am Taufbecken von S. Frediano zu Lucca) auftreten — nämlich den Fortschritt zu echter Marmorskulptur, wenn auch zunächst ausschließlich auf dem Gebiet des Reliefs. Doch in der Figurengruppe des hl. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Doms zu Lucca, deren Schmuck von Guido da Como begonnen worden war, erhebt sich diese Kunst unter der sichtlichen Anregung durch antike Vorbilder fast schon zu dem Versuch der Freiskulptur in Marmor, noch dazu in einem Reiterbilde.[1])

Aus solchen Anfängen wuchs *Niccolo Pisano* heraus, der Künstler, welcher zuerst durch strengen Anschluß an die Antike der Plastik monumentale Wucht und Würde zurückgab. Seine Kanzel im Baptisterium zu Pisa (1260) ist ein Prachtaufbau, von sechs Säulen an den Ecken getragen, von denen drei auf den Rücken von Löwen stehen; die Basis einer mittleren Säule bildet eine allegorische Figurengruppe. Über den Säulen stehen die Gestalten der christlichen Tugenden, die Zwickel der dazwischen ausgespannten romanischen Kleeblattbögen füllen Prophetenfiguren. An den fünf Tafeln der Brüstung (Fig. 293) sind die Hauptszenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, ferner die Kreuzigung und das Weltgericht dargestellt. Die Reliefs sind in der Weise römischer Sarkophagskulpturen komponiert, ein Teil der Gestalten, wie die hoheitsvoll thronende Madonna und die feurigen Rosse in der Anbetung der Könige (Fig. 293) direkt nach antiken Werken kopiert. Aus dem trunkenen, von einem Knaben gestützten Bacchus einer antiken Marmorvase (heute im Camposanto zu Pisa) wurde der Hohepriester in der Darstellung im Tempel — und so ist es durchaus die schönheitsvolle Formenwelt der Antike, in welcher sich der Bildner der christlichen Heilsgeschichte hier bewegt. Die göttliche Mutter gleicht einer Juno mit Diadem und Schleier, Christus hängt in ungebrochener körperlicher Schönheit gebildet am Kreuze, die Könige in der Anbetung sind männlich kraftvolle Erscheinungen mit dichtem Lockenhaar.

---

[1]) *A. Schmarsow*, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.

Das stolze Bewußtsein von der bedeutungsvollen Schönheit des menschlichen Leibes ist dem Bildner dieser Reliefs und Statuen — unter den letzteren tritt die Personifikation der „Stärke" in einer jugendlichen Herkulesfigur besonders hervor — stärker und nachhaltiger aufgegangen als irgend einem italischen Künstler vor ihm; seine Werke lassen sich in dieser Hinsicht unmittelbar den gleichzeitigen Meisterwerken der Plastik in Deutschland (vgl. S. 229) an die Seite stellen.

Wenn Niccolo Pisano in diesem frühesten datierten Werke über dem Ringen mit einem neuen Formenideal die christliche Gedankenwelt seiner Stoffe nicht so recht zur Geltung bringt und ein kühler, zeremonieller Zug durch die Kompositionen geht, so erhebt er sich in den wohl einige Jahre später entstandenen Arbeiten am Dom in Lucca auch zu machtvollem Ausdruck der Empfindung.

Fig. 293 Anbetung der Könige
Relief an der Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa

Es sind die Reliefs eines Türsturzes mit Verkündigung, Geburt und Anbetung und der darüber befindlichen Lünette mit einer Kreuzabnahme; namentlich die letztere geht in der Beseelung des Körperlichen weit über die Pisaner Reliefs hinaus, während sie alle Vorzüge der letzteren, die edle Gestaltenbildung, die geschlossene Kompositionsweise (wie in der Anbetung der Könige, Fig. 293) gewahrt hat und damit noch eine sehr geschickte Einfügung in das Halbrund des Bogenfeldes verbindet. Die Größe des plastischen Genies in Niccolo Pisano verbürgt uns dies Werk am offenkundigsten, weil es am tiefsten aus seinem persönlichen Empfinden geboren ist. Die Kanzel im Dom zu Siena,[1]) welche er 1265 in Auftrag erhielt, eine größere und prächtigere Wiederholung des Pisaner

[1]) *A. Brach,* Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrh. in Siena. Straßburg 1904.

Werks, läßt die Abhängigkeit von der Antike noch mehr zurücktreten zugunsten reicherer Fülle des Inhalts und größerer Naturwahrheit der Darstellung; doch leiden die Reliefs, an denen die urkundlich bezeugte Mitarbeit seines Sohnes *Giovanni* sich deutlich verfolgen läßt, unter der Überladung mit Figuren und flüchtiger Ausführung. Die 1267 vollendete Arca di S. Domenico in Bologna enthält, zwischen den stehenden Gestalten der Madonna und verschiedener Heiliger angebracht, Reliefs aus dem Leben des in der Marmortruhe selbst ruhenden Heiligen, Dominicus, sowie des hl. Reginald, also historische Szenen, in lebendiger Erzählung und sorgfältiger, glatter Durchführung; die Mitarbeit eines Schülers, des *Guglielmo d'Agnolo,* ist hier bezeugt. Hauptsächlich ein Schulwerk ist wohl auch der schöne Marktbrunnen in Perugia (1277—80), an seinen zwei großen übereinander aufsteigenden Becken mit Statuetten und Reliefs geschmückt, welche die Beschäftigungen der Menschen in den zwölf Monaten, die Himmelsbilder, die sieben freien Künste, Fabelbilder und andere profane Gegenstände zum Teil schon in ganz genremäßiger Auffassung darstellen. Neben dem bereits erwähnten Fra Guglielmo, einem Dominikanermönch, der in der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja (1270) ein durch manchen lebensvollen Zug in der Darstellung ausgezeichnetes selbständiges Werk hinterlassen hat, wird auch der Architekt *Arnolfo di Cambio* (1232—1301) als Schüler Niccolos genannt; sein bedeutendstes plastisches Werk ist das Grabmal des Kardinals Wilhelm de Braye in S. Domenico zu Orvieto, das früheste Beispiel des später zu so hoher künstlerischer Durchbildung gelangten toskanischen Wandgrabes.

Die Kunst des *Niccolo Pisano,* in der sich die romanische Plastik Italiens an der Hand der Antike erst zur Freiheit und Schönheit zu erheben trachtete, wurde doch nicht der Ausgangspunkt einer im gleichen Sinne fortschreitenden Entwicklung. Denn gerade während der Lebenszeit dieses Meisters vollzog sich der rasche Umschwung zu dem ganz anders gearteten Empfindungsleben der gotischen Epoche, das in voller Entschiedenheit bereits sein eigener Sohn vertritt, der als Künstler weit größere *Giovanni Pisano.*

Die Malerei [1]) Italiens in der romanischen Zeit steht so gut wie völlig unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst. Dies gilt zunächst von der Monumentalmalerei, namentlich soweit sie in der altheimischen Mosaiktechnik ausgeführt wurde, die in Byzanz ihre wichtigste Pflegestätte gefunden hatte. Doch trat daneben auch schon früh die schlichtere Wandmalerei nach nordischer Art, die aber inhaltlich und stilistisch den gleichen Einwirkungen unterliegt. Von den Mosaikmalereien, welche die von Abt Desiderius von Montecassino beim Neubau dieses Mutterklosters des Benediktinerordens berufenen byzantinischen Künstler ausführten (seit 1066), ist nichts mehr erhalten. Dagegen mag uns die von demselben Abt um 1075 gestiftete Kirche S. Angelo in Formis bei Capua in ihren umfangreichen Wandgemälden von der Verteilung und Art solchen Wandschmucks im 11. Jahrhundert eine Anschauung gewähren, [2]) die vielfache Übereinstimmung mit den ein Jahrhundert früheren Wandgemälden in St. Georg auf der Reichenau (vgl. S. 241) aufweist. Da thront in der Ostapsis der Erlöser zwischen den evangelistischen Zeichen, während die ganze Westwand von einer mächtigen Darstellung des Jüngsten Gerichts eingenommen wird. Dazwischen ziehen sich, heute nur noch teilweise erhalten, an den Hochwänden des Mittelschiffs und in den Seitenschiffen in mehreren Reihen übereinander Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament hin, von der Genesis bis zur Himmelfahrt den ganzen Verlauf

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle,* Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. Leipzig 1869—76. Ital. Ausgabe Firenze 1886—92.

[2]) *F. X. Kraus,* Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berlin 1893. (S.-A. aus dem Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen.)

der biblischen Erlösungs- und Heilsgeschichte umfassend. — Die glänzendsten Leistungen der byzantinischen Kunst sind uns in den Mosaiken der sizilischen Kirchen erhalten. Zu den ältesten und schönsten gehören die Mosaiken im Chor des Doms von Cefalù (1148), ferner in Palermo die Fragmente in der Martorana und die noch fast vollständig erhaltenen der Cappella Palatina (vgl. Fig. 204). Das Prinzip der Anordnung ist durchaus das der erwähnten Malereien in S. Angelo, die Ausführung der im großartigsten Monumentalstil gehaltenen Mosaiken prunkvoll und sorgfältig. Nicht mehr ganz auf gleicher Höhe stehen die Mosaiken von Monreale (vgl. Fig. 206), doch übertreffen sie die älteren

Fig. 294 Einzug Christi in Jerusalem
Mosaik aus dem Dome zu Monreale

noch an Umfang und Reichtum. Die Geschichten des Alten Testaments ziehen sich im Mittelschiffe von der Eingangswand her an den Oberwänden in zwei Reihen entlang, darüber ein reicher ornamentaler Fries mit Engelsbrustbildern; die Seitenschiffe und das Querhaus enthalten die ganze Geschichte Christi (Fig. 294); die kolossale Halbfigur des Erlösers nimmt wie gewöhnlich die Wölbung der Apsis ein, und unter ihr, an der Wand, ist die thronende Madonna dargestellt. Wenn die historischen Szenen bereits eine gewisse trockene Nüchternheit verraten, so lebt in diesen Idealgestalten trotz ihrer stilistischen Erstarrung noch ein letzter Abglanz von der innigen Beseeltheit der altchristlichen Kunst. Dies gilt von der Madonna und Christus selbst in Bilderzyklen, die sonst schon Zeichen des Verfalls aufweisen, wie die Mosaiken in S. Gregorio zu Messina (Fig. 295). — Unbedeutend sind die Reste von Mosaiken in Unteritalien, wie im Dom zu

Fig. 295 Mosaikbild der Madonna in S. Gregorio zu Messina

Salerno, um 1260 im Auftrage des Arztes Giovanni da Procida entstanden, im Dom zu Capua u. a. Zahlreicher und im ganzen auch wichtiger treten hier die Denkmäler der byzantinischen Wandmalerei hervor, wie sie sich namentlich im Südwesten Unteritaliens (S. Maria la Libera bei Sessa, S. Giovanni in Venere u. a.), ferner in S. Lucia bei Brindisi, S. Sepolcro zu Barletta u. a. erhalten haben.[1]) Eine lange Reihe byzantinischer oder byzantinisierender Tafelbilder, wie die Madonna aus S. Maria del Flumine (jetzt in der Kirche del Rosario bei Amalfi), eine Tafel in Biscaglia bei Trani, die Madonna in S. Stefano bei Monopoli legen davon Zeugnis ab, daß man in dieser Gattung von Arbeiten die alte Tradition besonders lange und ängstlich wahrte.

Ähnlich unumschränkt, wie in Unteritalien, herrschte der Byzantinismus nur noch in Venedig, wo die im 11. Jahrhundert begonnenen Mosaiken von S. Marco, die im ganzen über 12000 Quadratmeter Fläche haben, das umfangreichste Denkmal dieser Art im Abendlande repräsentieren.[2]) — Die ältesten sind wohl die Mosaiken der östlichen Kuppel mit dem Medaillon des bartlosen Heilands, umgeben von Maria, Propheten und anderen Gestalten des Alten Bundes; die Mosaiken der übrigen Teile reichen nur bis ins 12 Jahrhundert zurück, soweit sie nicht noch jünger sind; doch haben sich selbst die Genesisbilder in der Vorhalle, aus dem 13. Jahrhundert, noch als genaue Kopien der Darstellungen in der Cottonbibel (vgl. S. 62) nachweisen lassen.[3])

Das übrige Oberitalien blieb auch in der Malerei eher dem langobardischen Einfluß unterworfen, wie u. a. die Miniaturen eines Psalters aus Kloster Bobbio (bei Pavia) beweisen (Fig. 296). Die 1115 datierte vatikanische Handschrift von Donizos Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde zeigt noch fast den gleichen

[1]) *Ch. Diehl*, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894. — *E. Bertaux*, L'Art dans l'Italie méridionale. I. Paris 1904. — *D. Salazaro*, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° secolo. Napoli 1871—81. 2 Bde. fol.

[2]) Publiziert in dem S. 187 Anm. 1 zitierten Werke von *Kreutz-Ongania*.

[3]) *J. J. Tikkanen*, Die Genesismosaiken in S. Marco zu Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889.

derben Ungeschmack. In der Wandmalerei sind das bedeutendste Werk die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma, Gestalten und historische Szenen des Alten und Neuen Bundes im tiefsinnigen Zusammenhange umfassend, Zeugnisse eines energischen, regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Szenen oft leidenschaftlich bewegt, in den Einzelgestalten, z. B. der Halbfigur des Königs Salomo, zuweilen von großartiger Schönheit, doch fallen sie erst in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. Und so finden sich ähnliche Werke einer flüchtigen und rohen, aber von der Fessel der byzantinischen Tradition nicht so stark wie die kostbaren und technisch schwierigen Mosaiken eingeschränkten Wandmalerei auch sonst verstreut durch Ober- und Mittelitalien, wie in Verona (S. Zeno), Mailand (Vorhalle von S. Ambrogio), Subiaco (Bildnis des hl. Franz von Assisi im Sacro Speco), besonders zahlreich aber in und bei Rom, wo sie uns das neben gänzlicher Unfähigkeit zu schöpferischer Tätigkeit in Architektur und Plastik überraschende Schauspiel eines wenigstens zeitweiligen Aufschwungs der Malerei in der ewigen Stadt bieten, der dann auch nicht ohne Wirkung auf die Mosaikkunst bleibt. Es ist die Zeit der großen Päpste von Gregor VII. bis Innozenz III., die diese neuen Antriebe zu einer im eigentlichen Sinne romanischen Kunst hervorrief. Zwar sind die Malereien in S. Urbano alla Caffarella (angeblich um 1011), in der Unterkirche von S. Clemente (11. Jahrhundert), in S. Agnese, S. Lorenzo fuori, in der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati (13. Jahrh.) ärmlich und roh, aber „die Kunst improvisiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens". Unter den Mosaiken[1] zeigen einige zunächst eine Restaurationstätigkeit im Sinne des bewußten Anschlusses an Vorbilder der alt-

Fig. 296 David die Psalmen diktierend
Titelblatt eines Psalteriums aus Kloster Bobbio

[1] Reproduktionen in dem S. 44 Anm. 1 zitierten Werke von *de Rossi.*

christlichen Zeit. So ist das Rankenwerk in der Apsiswölbung von S. Clemente und S. Maria in Trastevere eine Nachahmung der schönen Dekoration in SS. Rufina e Sabina beim Lateran (vgl. S. 46); andere Werke dieser Zeit aber schreiten darüber hinaus fort zu einer wirklichen Belebung der alten, starren Formen mit neuem Empfindungsinhalt. So vor allem das große Triumphbogenbild von S. Maria in Trastevere (ca. 1150), wo Christus, neben seiner Mutter thronend, ihr liebevoll den Arm um die Schulter legt, oder der Friesstreifen an der Fassade derselben Kirche, wo Maria dem Kinde die Brust reichend dargestellt ist. Vor allem freilich lassen diese Arbeiten durch Sorgfalt der Technik und prächtige Farbenwirkung den Einfluß der besten Vorbilder byzantinischer Kunst erkennen, in welcher diese Art der Monumentalmalerei niemals außer Übung geraten war; so ist jetzt an Stelle des früher üblichen blauen Grundes auch überall der byzantinische Goldgrund getreten. Diese Richtung setzte sich bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine großartige Komposition in weicher, edler Umbildung des alten Typus und wiederum mit Verwendung des altchristlichen Rankenornaments.

Toskana hatte bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts nichts von selbständigen oder bedeutenden Leistungen in der Malerei aufzuweisen; es herrschte ein unerfreulicher Byzantinismus, wie namentlich eine Anzahl erhaltener Kolossaldarstellungen des Crucifixus (von *Giunta da Pisa* u. a.) beweisen. Die Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz, die der Apsis seit 1225 von einem Mönche *Jacobus*, die der Kuppel von dem Florentiner *Andrea Tafi* (1250 bis ca. 1320) ausgeführt, verraten zuerst das Ringen eines neuen lebensvolleren Geistes mit dem starren Schematismus. Auch der Florentiner *Cimabue* (ca. 1240 bis nach 1302) steht in seiner Formengebung und Technik noch ganz auf dem Boden der byzan-

Fig. 297 Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz

tinischen Malerei, allein er weiß die traditionellen Formen mit innerem Leben zu erfüllen und Natur und Schönheit darin zum Ausdruck zu bringen. Seine beiden großen Madonnenbilder in der Akademie und in S. Maria Novella zu Florenz (Fig. 297) — die freilich neuerdings auch für *Duccio* (s. unten) in Anspruch genommen wird — stellen die Gottesmutter völlig im byzantinischen Typus dar, sind aber von so viel Hoheit und Anmut, insbesondere auch in den Engelsköpfen beseelt, daß sie wie die Offenbarung einer neuen Kunst wirkten. *Cimabues* Hauptwerk sind die Fresken in S. Francesco zu Assisi, von denen namentlich die Malereien im Chor und an den Gewölben der Oberkirche dem Meister zugeschrieben werden dürfen.

Daß auch Siena[1]) um dieselbe Zeit einen Aufschwung seiner Malerei erlebte, beweist das großartige, feierliche Madonnenbild aus S. Domenico, jetzt im Palazzo Publico, welches den Namen des *Guido da Siena* trägt, wenn auch die Jahreszahl 1221 vielleicht um ein halbes Jahrhundert später datiert werden muß. Es herrscht hier dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form, verbunden mit lebendigem Gefühl für Schönheit und edlen Fluß der Linien.

Dieselbe Richtung nimmt sodann der große sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* († 1319) mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Tätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fußt sie ebenfalls noch auf der byzantinischen Tradition, ist aber mit einer Anmut und Lebensfülle gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Sein großes 1311 vollendetes Altarwerk im Dom zu Siena, jetzt nicht mehr ganz vollständig, im Dommuseum aufgestellt, zeigt an der Vorderseite die Madonna zwischen vielen reihenweis geordneten Heiligen, großartig, noch in byzantinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit. An der anderen Seite sind in kleinen Figuren 26 Szenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die Predella, von der ein Stück sich in der Berliner Galerie befindet, enthielt 19 Szenen aus dem Leben Christi und Mariä. Mit strenger Erhabenheit des Stiles vereinigen sich ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Ein mehr als ein halbes Jahrtausend alter Kunststil ist nicht bloß zu frischem Leben erweckt, sondern auch mit so viel persönlicher Empfindungskraft erfüllt worden, daß er einer neuen Entwicklung fähig erscheint.

---

[1]) *L. M. Richter,* Siena. Leipzig und Berlin 1901. -- *W. Rothes,* Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg 1904.

VIERTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes
im hohen Mittelalter (gotische Epoche)

1. Charakter der gotischen Epoche

In der letzten Zeit des romanischen Stiles bereits sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer mächtiger sich entfalten, die aus dem Kreise der Überlieferung zu neuen, freieren Formen zu gelangen strebte. Der Träger dieser Bewegung blieb auch jetzt noch der germanische Geist, obschon die neue Wendung in Kunst und Leben mit voller Kraft und Klarheit sich zuerst in einem Gebiet ausserhalb der politischen Grenzen Deutschlands geltend machte. Drei Jahrhunderte lang war Deutschland unter der Herrschaft kräftiger Kaiser an der Spitze der europäischen Reiche auch in Kultur und Kunst den andern Ländern vorangeeilt. Jetzt trat Frankreich, und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes, die Führerschaft an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt, wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Rittertum hatte sich rascher und glänzender entfaltet als anderswo. Die Scholastik, die Wissenschaft des Mittelalters, ging von hier aus; nationale Poesie und Sprache gelangten hier zuerst zur Blüte. Der leicht erregbare Sinn der französischen Nation hatte sie vorzugsweise zur begeisterten Teilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eigenem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. So trat der gewaltige soziale Umschwung, den diese phantastischen Fahrten in Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes hervorriefen, in Frankreich mit besonderer Stärke hervor und trug dazu bei, die alten Vorstellungen zu erschüttern, neue Ideenkreise zu erzeugen. Dazu kam, daß Deutschland um diese Zeit eine lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht begann, dem Aufblühen der Städte und des Bürgertums zwar förderlich war, die europäische Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach, während in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königtums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich an die Spitze der abendländischen Kulturbewegung zu bringen und hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geist der Zeit sein neues Gewand zu schaffen, während anderwärts, sowohl in Deutschland als in

Italien, eine verwandte, wenn auch gemäßigtere Bewegung der Geister sich noch mit einer reicheren, glänzenderen Umbildung des Romanismus begnügte.

Auf den verschiedensten Gebieten des Kulturlebens läßt sich das Wirken des neuen Zeitgeistes verfolgen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus traditionellen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maße, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters enthalten war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch weniger als früher erforderlichenfalls vor einem Auflehnen selbst gegen die höchste Autorität des Papstes zurückbebte. Die Zeit war sogar nicht bloß gläubiger, sondern auch religiöser als die frühere. Denn die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogmas, sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im eigenen Gemüt empfinden und diesem persönlichen Gefühl auch einen individuellen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es, daß der Marienkultus immer allgemeiner sich ausbreitete und die Verehrung der Jungfrau den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder aufs innigste zusammen mit der aufs höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Rittertums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin und eine völlige Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse lösen sich aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, daß die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem konventionellen Schein verfallen mußte. Noch in voller jugendlicher Glut, in der Anmut frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden, als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Entartung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, in der Geschichtschreibung wie in der Dichtkunst. Mit einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger gestalten die so lange verachtete Muttersprache zum Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen, die provenzalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbachs Dichtung seine wunderbarste Blüte.

Diesem gewaltigen Umschwunge konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen. Sie fand ihre Pflegestätte nicht mehr bloß an den Sitzen der Fürsten und der aristokratischen Mönchsorden, sondern gleicherweise in den Kreisen der Ritter und der Bürger und in den Klöstern und Kirchen der neuen volkstümlichen Orden der Franziskaner und der Dominikaner. So gewann sie ein tieferes, kraftvolleres Leben, da frische Kräfte aus dem Volksgeist ihr zuströmten, die mächtig erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung sich mit idealer Begeisterung verbündet. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Stil des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden atmet ein jugendliches, zartes Leben und weht uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

In Frankreich brach diese Bewegung schon in den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreichte im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, daß sie mit überraschender Schnelligkeit sich über die andern Länder nach allen Seiten verbreiten konnte. Man bezeichnet sie mit dem zunächst für die Architektur dieser Epoche üblich gewordenen Namen als die Kunst der Gotik. Für Deutschland begann die Frühgotik im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, um gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts ihren Höhepunkt (Hochgotik) zu erreichen. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts an rechnet man die Zeit der Spätgotik, welcher zuerst in Italien, seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in den übrigen Ländern jene gewaltsame Reaktion des Realismus und der Antike entgegentrat, die den mittelalterlichen Lebensformen überhaupt ein Ende machte.

2. Die gotische Architektur

A. Das System [1])

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging die Bauweise hervor, die in ihrer Grundlage und ihren Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhing, in der Konstruktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewann. Man hat die Gebäude dieses Stiles in einer Zeit einseitiger Anschauungen schimpfweise „gotische" genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Goten hätten solche Werke hervorbringen können. Den nichtssagenden, aber durch die Tradition allgemein verständlich gewordenen Namen muß der „gotische Stil" heute um so mehr beibehalten, als alle anderen dafür vorgeschlagenen Benennungen („altdeutscher", „altfranzösischer" Stil, „Spitzbogenstil", „style ogival" u. a. m.) das Wesen der Sache ebensowenig zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

Fragt man nach den Gründen der Entstehung des neuen Stils, so ist in erster Linie zu betonen, daß das gesteigerte Bedürfnis der an Umfang wachsenden Gemeinden auf großräumige, lichte und doch nach Möglichkeit solid konstruierte Gotteshäuser hindrängte, und daß diesem Streben zunächst nur die Form der gewölbten Basilika zu entsprechen schien, wie sie der romanische Baustil bereits in großer Mannigfaltigkeit und Schönheit ausgebildet hatte. An und aus den immer erneuten Versuchen, eine Bauweise zu finden, welche die Gewölbebasilika so weit und so licht, so fest und so leicht als möglich zu errichten gestattete, erwuchsen die grundlegenden Elemente des neuen Stils, die durchaus konstruktiver Natur sind: das Rippengewölbe, der Spitzbogen und das Strebewerk. Erst die bewußte und gleichzeitige Anwendung dieser drei Konstruktionsweisen, die einzeln und in unausgebildeter Form auch die spätromanische Architektur bereits kannte, schuf das neue Stilsystem der Gotik, das die Massen des den Raum umschließenden Mauerwerks möglichst durchbrach, durch breite, hohe Fensteröffnungen eine Fülle von Licht einströmen ließ, die Raumdecke höher zu legen gestattete und insbesondere auch durch das nach außen geworfene Strebewerk alles ins Leichte, Freie und Schlanke umgestaltete. Und so kommt denn auch ein ideales, ethisch-künstlerisches Streben in Betracht,

[1]) *G. Ungewitter,* Lehrbuch der gotischen Konstruktion. 4. Auflage von K. Mohrmann, 1900. — *R. Redtenbacher,* Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipzig 1881. — *L. Gonse,* L'art gothique. Paris 1890. — *E. Corroyer,* L'architecture gothique. Paris 1892.

welchem dieser Stil vorzüglich entsprach: der kräftig erwachte nationale Geist wollte sich einmal auf allen Lebensgebieten freier, selbständiger äußern; er rang nach einem frischen Ausdruck für das, was ihn innerlich erfüllte, und das Ergebnis davon war ein neuer Baustil. Daß derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war nur der notwendige Ausdruck des Zeitgeistes.

Für diese Umwälzung bot sich also in der Form des Rippengewölbes die erste notwendige Grundlage (vgl. S. 150). Man konstruierte nicht bloß die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte Kreuzrippen (vgl. Fig. 138) und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als bloße Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg starke Mauermassen als kräftige Widerlager erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern und da, wo die Gewölbgurten und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um dann die zwischenliegenden Teile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen. Die Vorteile des leichteren und beweglicheren Kreuzrippengewölbes ganz auszunützen, gestattete aber erst der Spitzbogen. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon in der orientalischen Baukunst (vgl. S. 71); wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sizilien kommen, aber wir fanden sie auch, allem Anscheine nach in selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs (vgl. S. 193). Daß sodann im Verlauf der Kreuzzüge die häufige Anschauung orientalischer Bauten dem Spitzbogen in Europa zuweilen Aufnahme verschafft habe, ist nicht ganz unwahrscheinlich, wie denn in der Tat die Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, besonders seit den Zeiten Friedrichs I., ihn an deutschromanischen Bauten immer mehr in Gebrauch findet. Aber alle diese Beispiele sind überwiegend dekorativer oder doch vereinzelter Art; daß der Spitzbogen zur Grundlage der Konstruktion gemacht wird, daß Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt werden, ist erst ein Merkmal der eigentlich gotischen Bauweise.

Fig. 298 Grundriss einer gotischen Kirche (Kathedrale von Amiens)

Die Vorteile dieser Anwendung des Spitzbogens aber sind zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzettförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Notwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Stil beherrscht hatte; damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölbefeldern erhalten, wie die Seitenschiffe (Fig. 298), die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere,

der Gesamteindruck des Innern ein mehr einheitlicher. Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Teile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite (Fig. 299). Dieser Umstand gestattete wiederum eine größere Höhenentfaltung des Innern und führte in Verbindung mit der durch die Kreuzrippen gesicherten Ansammlung der Last des Gewölbes auf bestimmten Punkten zur Anwendung der Strebepfeiler und zum System des Strebewerks. Denn da man gewöhnlich dreischiffige

Fig. 299 Querschnitt einer gotischen Kirche (Dom zu Halberstadt)

Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nur schwer unmittelbar an den Stützpunkten zu gewinnen. Man schlug deshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffmauer einen oder zwei freischwebende Strebebögen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes hinüber (vgl. Fig. 299), lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und begegnete diesem dort durch massenhaft angelegte Strebepfeiler. Die Vorteile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten bald zu einer noch glänzenderen Entwicklung der Anlage, indem man das Mittelschiff auf beiden Seiten mit je zwei Nebenschiffen einschloß, also

zu der im romanischen Stil niemals vorkommenden fünfschiffigen Basilikenanlage zurückgriff. Dann nahmen Strebepfeiler über der mittleren Stützenreihe der Seitenschiffe die Strebebögen vom Mittelschiff her auf und übertrugen die Last durch einen zweiten ähnlichen Bogen nach der Außenmauer (vgl. Fig. 313). — Schon in diesen wichtigen Grundzügen des Aufbaus gibt sich zu erkennen, daß der gotische Stil nicht bloß von praktischen Gesichtspunkten, vom Bedürfnis konstruktiver Zweckmäßigkeit geleitet wird, sondern durch sein ästhetisches Prinzip getrieben über das Notwendige in einem Grade hinausgeht, den keine Bauweise jemals vor- oder nachher auch nur entfernt gewollt hat.

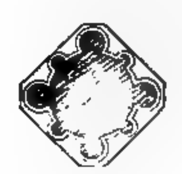


Fig. 300 Querschnitt eines gotischen Rundpfeilers

Unter solchen konstruktiven Bedingungen gestaltete sich die Planform der gotischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modifikation des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus bilden nach wie vor die Grundzüge der Kirchenanlage, aber alles dies in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Komposition gesteigert. Für die Chorbildung bot sich als die reichste Form, welche der romanische Stil erzeugt hatte, die südfranzösische mit Umgang und Kapellenkranz (vgl. Fig. 214 und 298). Nur lag es in dem Wesen des neuen Stils, der ja ganz von der Gliederung der Gewölbedecke und des Pfeilersystems beherrscht wird, daß an Stelle der halbrunden Apsis ein polygoner Abschluß trat, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die Längenachse auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der Chor seinen fünf- oder siebenseitigen Schluß erhält. Die Decke des Chors wird häufig in das allgemeine Gewölbesystem des Mittelschiffs hineingezogen; in entsprechender Weise schließen auch die Umgänge sich polygonal dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygonal die häufig zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellen (Fig. 297). Das Querhaus wird bei reicherer Entwicklung gewöhnlich dreischiffig gebildet. So ist die Gliederung der bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine geradezu entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Maße beschränkt ist, wie die

Fig. 301 Gotischer Bündelpfeiler (Dom zu Köln)

Höhe sich gesteigert hat. Es mag genügen, zu bemerken, daß S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffbreite von 18 m und eine Höhe von 23 m hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 15 m Breite des Hauptschiffs sich 45 m hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gotik, daß sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem, architektonischem Leben, zu einem in sich geschlossenen, konsequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

Diese Grundgedanken der gotischen Bauweise empfingen ihren vollendeten Ausdruck erst in der Durchführung der architektonischen Formensprache. Mit bewundernswerter Konsequenz ist jedem Gliede des Baues, jedem einzelnen Detail im Zusammenhange des Ganzen sein bestimmter Charakter aufgeprägt. Die

Fig. 302 Kapitell eines gotischen Rundpfeilers (Kathedrale von Amiens)

Pfeiler als Träger des Gewölbes erhalten gleich diesem eine gegliederte Form, im Anfang zumeist mit rundem Kern, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl von Dreiviertelsäulen, die sogenannten Dienste lehnen (Fig. 300). In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere („alte") Dienste und den Kreuzrippen ebenso viele schwächere („junge") Dienste. Wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, so daß Dienste und Kern miteinander verschmelzen, so entsteht die typisch gewordene Form des gotischen Bündelpfeilers, die durch ihre kräftige Licht- und Schattenwirkung den Eindruck lebhaft pulsierenden Lebens erweckt (Fig. 285 mit den in verschiedener Höhe genommenen Querschnitten). Untereinander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygonale Basis verbunden und im Grundriß

Fig. 303 Frühgotisches Laubwerk

Fig. 306 Gotische Rippenprofile
(Ste. Chapelle zu Paris)

Fig. 304 Spätgotisches Laubornament
(Esslingen)

Fig. 305 Spatgotisches Laubornament
(Esslingen)

Fig. 307 Gotischer Schlussstein
(Maulbronn)

schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleichfalls polygonal gestaltet und durch feine, bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, untereinander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Die Kapitelle sind in der Regel für jeden „Dienst" besonders angeordnet, meist von kelchförmiger Gestalt und aus leichtem, stilisiertem Blatt- und Knospenwerk gebildet (Fig. 302), das oft nur wie lose dem Pfeilerkern angeheftet erscheint. Dabei entfaltet hier wie in ihrer sonstigen Ornamentik an Säulenkapitellen, Konsolen und Gesimsen, weit entfernt von dem typisch konventionellen Laubwerk des Romanismus, die Gotik oft einen frischen, liebenswürdigen Naturalismus (Fig. 303) und bringt in anmutigem Wechsel das Blatt der Eiche, der Distel, des Efeus, der Rebe, der Rose, der Stechpalme und anderer heimischer Pflanzen zur Verwendung. Im späteren Verlaufe der Entwicklung wurde freilich auch dieses Laubwerk schematisch stilisiert und erstarrte in knolligen, von der Naturwahrheit abweichenden Formen (Fig. 304. 305), aber die lockere, aufgeheftete Art der Anbringung blieb ihm auch dann erhalten. Die ganze Bildung und Behandlungsweise des gotischen Kapitells wird eben bedingt durch die gänzlich veränderte Stellung desselben im baulichen

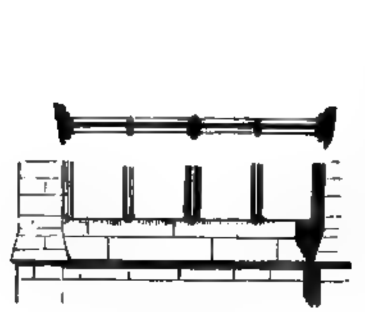


Fig. 308 Gotisches Fenster (Ste. Chapelle in Paris)

Fig 309 Gotisches Fenstermasswerk (Bebenhausen)

Organismus: es bedeutet nicht mehr, wie das unter dem Vorbild der antiken Säule gebildete romanische Kapitell, einen Abschluß der tragenden Stütze, sondern nur einen Abschnitt in dem aufstrebenden Gliedersystem, einen Ansatzpunkt für die Gewölbbogen. Daher gibt auch die Spätgotik das Kapitell ganz auf und läßt die Rippen ohne jede Markierung an die Pfeiler „anschießen" (vgl. Fig. 344).

Dem bewegteren Umriß des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die rechtwinklige oder halbrunde Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert und im Profil immer mehr herz- oder birnförmig gestaltet („Birnstab"), durch Hohlkehlen und angesetzte Rundstäbe bereichert (Fig. 306). Der Schlußstein im Mittelpunkte des Gewölbes, in welchem die Rippen zusammenlaufen, wird gewöhnlich mit Laubwerk (Fig. 307), Figuren oder Wappen reich verziert.

Besonders wichtig für die Gestaltung des Stils wurden die Fenster. Schon in der letzten romanischen Epoche suchte man durch Gruppenbildung (vgl. Fig. 164) eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen; die Gotik zog auch hier die letzten Konsequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen großen Fenster, das nun durch steinerne Stäbe (Stabwerk, Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (Fig. 308). Die Pfosten, unter denen man bei reicherer Teilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden untereinander durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den großen Fensterbogen umfaßt. Den Zwischenraum am oberen Ende füllen Kreise oder aus Kreissegmenten gebildete Figuren, die wieder mit ähnlichen aus je drei, vier oder mehr Teilen zusammengesetzten Rosetten („Drei-", „Vierpässe" usw.) gefüllt sind (Fig. 308. 309); die nach innen vorspringenden Winkel dieser geometrischen Figuren nennt man „Nasen", das ganze, oft filigranartig fein ausgesponnene steinerne Netz

Fig. 310 Gotischer Wimperg (Kathedrale zu Rouen)

„Maßwerk“. In seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ist das Maßwerk das dankbarste und wirkungsvollste Dekorationsmotiv der Gotik und wurde auch auf andere Schmuckteile des gotischen Baues übertragen. So auf die aus dem romanischen Stil übernommenen Fensterrosen und Triforien, welch letztere jetzt hauptsächlich zur zierlichen Dekoration der oberen Mittelschiffswände dienten, ferner auf die Spitzgiebel oder „Wimperge“, welche in der vollendeten Gotik die äußere Bekrönung jedes Portals und Fensters bilden (Fig. 310, vgl. Fig. 308). In der späteren Gotik — seit Beginn des 14. Jahrhunderts — traten an Stelle der aus Kreissegmenten gebildeten Pässe im Maßwerk immer mehr spitzausgezogene, züngelnden Flammen ähnliche Figuren ‚Fischblasenmuster‘, ‚style flamboyant‘ (Fig. 311). Das Stab- und Maßwerk erhielt zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gotischen, birnstabförmigen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besondern Basen und Kapitellen als schlanke Säulchen behandelt wurden, später aber unmittelbar in das Maßwerk übergingen (vgl. Fig. 308 mit 309).

Fig. 311 Fischblasenfenster (Dom zu Münster)

Für den Eindruck des Äußeren kommt vor allem das Strebewerk in Betracht (Fig. 312). Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Teil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenförmig auf. Ihre Flächen werden durch Maßwerk oder selbst durch Nischen mit hineingestellten Figuren belebt. Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidentürmchen, in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt, das aus einem quadratischen Unterteil („Leib“) und einem schlanken Spitzdache („Riesen“) besteht. Zuweilen bekrönen auch Baldachine mit Statuen die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet (Fig. 313), deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluß des Wassers enthält, das an den äußeren Strebepfeilern oft durch den Mund phantastischer Tiergestalten, der „Wasserspeier“, weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne Blumen, „Krabben“ oder „Knollen“, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen (Fig. 312) und an den Giebelschrägen der Wimperge (Fig. 310) finden, eine wirksame Belebung. Die Masse des Strebebogens wird oft durch Rosetten oder Fenstermaßwerk zierlich durchbrochen. Die Spitze aller frei endigenden Teile (Fialen, Wimperge, Giebel, Türme) bekrönt gewöhnlich eine Kreuzblume (Fig. 314).

Wirkt das Äußere der gotischen Kirche an der Chor- und an den Langseiten doch nur wie eine dekorative Verkleidung des konstruktiv notwendigen und unentbehrlichen Strebewerks, eintönig und doch unruhig, so bemüht sich die Fassade mit besserem Erfolge, den ganzen Bau zu einem besonders reichen, aber machtvoll geschlossenen Bilde künstlerisch zusammenzufassen. Das wesentliche Mittel dazu ist der Turmbau. Die im romanischen Stil übliche Vielzahl

der Türme wird in der Gotik allmählich auf ein Turmpaar oder einen einzigen Turm an der Westseite eingeschränkt. Somit konzentriert sich in der zweitürmigen (Fig. 315) oder eintürmigen Fassade (Fig. 316) ganz besonders das Streben nach vertikaler Höhenentfaltung, nach zunehmender Verjüngung und Auflösung



Fig. 312 Strebewerk einer gotischen Kirche (Marienkirche in Reutlingen)

der Formen, das für die Gotik so charakteristisch ist. Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch große, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten die Türme ihren oberen Abschluß durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Stils ganz durchbrochen aus steinernen Rippen und reichen Maßwerkfiguren sich zusammensetzt (Fig. 316). Eine selbständige

Fig. 313 Gotischer Strebebogen (Kathedrale zu Amiens)

Fassadenentwicklung durch stattliche Portale, mächtige Fenster, reich durchgebildete Galerien und Strebepfeiler erhalten zuweilen auch die Querschiffe.

Den Mittelpunkt der Dekoration auch an der Westfassade bilden naturgemäß die Portale, die bei irgendwie prächtigerer Ausstattung in dreifacher Zahl vorhanden sind (Fig. 317). Schlanker und weiter, als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten geteilt, der das mit Reliefs geschmückte Bogenfeld trägt. Die Gliederung der Portallaibungen setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen und davor erheben sich auf schlanken Säulchen mit zierlichen Postamenten Statuen von Heiligen, deren Reihen in abnehmender Größe übereinander, durch Konsolen und Baldachine eingeschlossen, sich auch in die Archivolten hinein fortsetzen. Diese Anordnung von Figuren in den überhangenden Teilen des Aufbaus, wie sie die Gotik aus den Prachtportalen der romanischen Spätzeit herübernahm, ist entschieden ebenso unorganisch, wie die häufige Horizontalteilung des Tympanon in mehrere übereinander gesetzte Figurenstreifen (Fig. 317), welche die romanische Kunst noch nicht kennt. Dagegen erreichen diese mit einer Fülle oft tiefsinnig symbolischen Figurenschmucks überladenen Portale durch ihre hohen Wimperge, kräftigen Eckpfeiler mit statuengeschmückten Fialen und durch die Maßwerkdekoration der anstoßenden Wandteile auch wieder eine hohe Innigkeit des Anschlusses an das architektonische Gesamtbild, die sie als wichtige Teile des baulichen Organismus empfinden läßt.

Für das Äußere des gotischen Baues kommt schließlich auch noch die Bildung der Gesimse, der Balustraden und des Daches wesentlich in Frage. Die Gesimse (vgl. Fig. 317) unterscheiden sich durch scharfe Unterschneidung, steile Bildung der Gesimsplatte und den Fortfall der Konsolen charakteristisch von denen des romanischen Stils und haben jede Reminiszenz an die antiken Formen dieses Bauteils aufgegeben; selten findet sich noch eine dem romanischen Rundbogenfries entsprechende Form (vgl. Fig. 312). Ihre Aufgabe, der sich auch die ganze Bildungsweise des Profils anschmiegt, war in erster Reihe eine prak-

Fig. 314 Gotische Kreuzblume (Esslingen)

tische: das Traufwasser von den vielen Vorsprüngen und Vertiefungen des Baues möglichst fernzuhalten; demselben Zweck diente ja die sinnreiche Einrichtung des Wasserabflusses durch die Strebebögen und die Wasserspeier. Die Balustrade, welche meist über dem Dachgesimse (vgl. Fig. 316), zuweilen aber auch über Fenster- und Zwischengesimsen (vgl. Fig. 300. 317) sich erhebt, dient in ähnlicher Weise dem praktischen Zweck, ein Umgehen des Baus zu erleichtern und so die Entdeckung und Beseitigung etwaiger namentlich durch das Regenwasser verursachter Schäden zu ermöglichen. Zugleich aber drückten diese zwischen aufschießenden Strebepfeilern und Fialen wie ein Spitzengewebe ausgespannten Maßwerkstreifen auch gerade das Streben nach dekorativer Auflösung der Horizontallinien vortrefflich aus. Und diese formsymbolische Tendenz liegt außer dem praktischen Zweck einer besseren Entwässerung schließlich auch der hohen und steilen Bildung des Mittelschiffdaches zugrunde, welche den gotischen Bau so charakteristisch von dem romanischen unterscheidet.

So gestaltet sich die gotische Außenarchitektur in eigener Weise aus dem Zusammenwirken rein konstruktiver und rein formaler Elemente zu einem oft hochphantastischen Eindruck (Fig. 318). Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Baues, die, nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mässigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, den Charakter vornehmer Zurückhaltung wahren, liegt nicht in diesem bewegten Auf und Nieder des Strebewerks, in welchem alle Einzelkräfte des Aufbaus nach logischem Ausdruck ringen, und das doch in seiner Gesamtheit gerade das Wesentliche, nämlich den klaren Überblick über die Gruppierung der Baumassen, erschwert, ja unmöglich macht. Denn einerseits gestatten die senkrecht zur Hauptachse des Baues gestellten Bögen und Pfeiler immer nur einen verhältnismäßig kleinen Abschnitt des architektonischen Körpers zu überschauen, anderseits findet dieser ganze komplizierte Organismus der Außenarchitektur seine befriedigende Erklärung erst durch das Innere. Wir sehen ein reges Spiel von Kräften und Formen, dessen Verständnis uns doch niemals der gleiche Augenblick, sondern nur ein

Fig. 315 Zweitürmige gotische Fassade
(Saint Nicaise zu Reims)

räumlich und zeitlich stets davon getrennter Moment verschaffen kann, nämlich der Einblick in das Innere!

Im Innenbau liegt denn auch der eigentliche und höchste Zauber des gotischen Stils (Fig. 319). Hier wirkt alles zu einem Eindruck von seltener Schönheit und Erhabenheit zusammen: die Auflösung aller Massen, die scheinbare Steigerung der Höhendimensionen durch das absolute Vorherrschen der senkrechten Linien, das einheitliche Raumbild des Mittelschiffs, das in dem oft so kunstreich durchgebildeten Chor seinen wirkungsvollen Abschluß findet. Ein sehr wesentlicher Faktor aber in diesem Gesamteindruck, der hier zuletzt erwähnt werden muß, weil er nicht eigentlich architektonischer Art ist, das sind die farbigen Fensterverglasungen (Fig. 319). Aus einem nur in beschränktem Maße angewandten Schmuck in den romanischen Domen wurden die Glasgemälde der Fenster ein notwendiger Bestandteil des architektonischen Gesamtbildes in den gotischen Kathedralen. Denn sie machten erst aus dem Gerüst von Pfeilern und Wölbungen einen geschlossenen Raum, sie traten an Stelle der von der gotischen Konstruktion verdrängten Wand und geboten dem Auge Halt, nicht in die profane Außenwelt abzuschweifen. Sie riefen zugleich einen farbigen Effekt von größter Intensität hervor, füllten den Raum mit geheimnisvollem Dämmerlicht und rundeten den Gesamteindruck künstlerisch ab. Zugleich aber bedingten die farbigen Glasfenster, wie sie auf der einen Seite eine notwendige Folge der gotischen Konstruktion waren, auf der anderen Seite den ganzen Charakter der Innendekoration: sie ersetzten die Wandmalerei, für welche, abgesehen

Fig. 316 Eintürmige gotische Fassade (Frauenkirche zu Esslingen)

Fig. 317 Gotisches Prachtportal
(Dom zu Köln)

von der Einschränkung aller Flächen, schon unter den von der farbigen Fensterverglasung geschaffenen Lichtverhältnissen keine Möglichkeit war, und sie stellten

alle plastischen Werke, Altäre, Kanzeln, Lettner wie alle Werke der Kleinkunst unter durchaus andere Bedingungen als vorher.

So tritt uns auch hier das eigenartig Große und Bewundernswerte der gotischen Kunst entgegen, daß sie in konsequenter Fortentwicklung der gegebenen Grundlagen überall zu neuen künstlerischen Ideen gelangt, die eine völlige Um-

Fig. 318 Gotischer Chor
(Dom zu Köln)

wälzung des bisherigen Gesamtschaffens bedeuten. Freilich nicht überall und immer sind diese künstlerischen Konsequenzen mit aller Entschiedenheit gezogen worden. Einerseits läßt auch die Gotik, wie wir sehen werden, den nationalen und lokalen Besonderheiten ihr Recht, anderseits erlahmte allmählich die Frische und Spannkraft der Erfindung und machte einer mehr handwerksmäßigen Tradition Platz. Von großer Bedeutung wurde in dieser wie in anderer Hinsicht

Fig. 319 Inneres einer gotischen Kirche
(Ste. Chapelle zu Paris)

die mit der Gotik gleichzeitige Entstehung eines eigenen Bauhandwerkerstandes, die — ursprünglich im Zusammenhange mit dem allgemeinen Umschwunge der wirtschaftlichen Verhältnisse — zum Teil auch durch die Anforderungen der neuen Bauweise selbst herbeigeführt wurde. Während berufsmäßig ausgebildete Maurer, Steinmetzen und Zimmerleute in romanischer Zeit nur spärlich vorhanden waren und oft in große Fernen von einem Bau zum andern wan-

derten, beförderte das Emporblühen der Städte das Aufkommen eines seßhaften Standes von Bauleuten, die sich zunftmäßig organisierten und den Mönchen und Geistlichen Leitung und Ausführung des Baubetriebes bald gänzlich aus der Hand nahmen.[1]) Schließlich konnte auch nur im Schoße einer geordneten Genossenschaft die technische Sicherheit und Fertigkeit, welche der komplizierte Steinschnitt und die exakte Detailarbeit der Gotik erforderten, schulmäßig herangebildet und fortgepflanzt werden. Dabei nahmen, der Art der erforderten Arbeit entsprechend, die Steinmetzen bald den ersten Rang ein und wurden die eigentlichen Bewahrer des „Hüttengeheimnisses", wie die unter mancherlei Handwerksbräuchen in den „Bauhütten" organisierte Tradition des technischen Könnens wohl genannt wurde. Dies äußerte aber wiederum seine Rückwirkung auf die Art der Arbeit und den Stil selbst, der in seiner reinen Schönheit und Harmonie sich nur etwa bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts erhielt. Dann begann eine handwerksmäßige Erstarrung und Übertreibung der Formen einzutreten, die den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Konstruktion reißt und mit der völligen Entartung und Auflösung des Stils endet. — Das Besondere dieses Entwicklungsprozesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

B. Die äussere Verbreitung

Frankreich[2])

Auch der gotische Baustil ist nicht an einem Ort und innerhalb einer bestimmt abzugrenzenden Zeitepoche entstanden, sondern das notwendige Resultat einer langsam fortschreitenden Entwicklung, deren treibende Momente wir in der Geschichte der romanischen Baukunst kennen gelernt haben. Seine erste deutliche Gestalt aber hat der gotische Gedanke unzweifelhaft in dem Gebiet des nördlichen Frankreichs, und zwar gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts gefunden — in sichtlichem Zusammenhange mit den Bewegungen im politischen und Kulturleben des Landes, das aus seiner Zerklüftung einer nationalen Einigung zustrebte, deren natürliches Kristallisationszentrum die alte Krondomäne der französischen Könige, die Isle de France wurde. In ihrer Hauptstadt Paris bildete zugleich die Universität einen weithin leuchtenden Mittelpunkt der Wissenschaften und alles geistigen Lebens. Ein Kind dieses in allgemeinem Aufschwung begriffenen, durch Feinheit und Schärfe ausgezeichneten, mit Bewußtsein auf Zentralisation und Organisation hinstrebenden französischen Nationalgeistes ist die Gotik. Die geistreiche Kombination der nordfranzösischen Architekten hat zuerst die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen: die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem des Südens, die Kreuzgewölbe der Normandie zu einem einheitlichen neuen Stile zu verschmelzen gewußt, der sich — um den Beginn des 12. Jahrhunderts zu voller Bestimmtheit und Klarheit ausgebildet — von Frankreich aus das ganze Abendland eroberte.

Ungefähr gleichzeitig entstand um 1140—1150, auf dem Gebiete nördlich der Loire ziemlich weit verstreut, eine Reihe hervorragender Bauten, welche die Hauptgedanken des neuen Stils bereits vernehmlich aussprachen. Unter ihnen darf der von dem machtvollen und kunstliebenden Abt *Suger* 1140—1144 ausgeführte Neubau des Chors der Abteikirche Saint-Denis bei Paris die größte Bedeutung beanspruchen; erstand er doch an der Stätte der französischen Königsgräber,

---

[1]) *H. Beissel,* Bauführung des Mittelalters. Freiburg i. B. 1889. — *J. Neuwirth,* Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues. Prag 1890.

[2]) *G. v. Bezold,* Die Entstehung und Ausbreitung der gotischen Baukunst in Frankreich. Berlin 1891. — Vgl. die S. 185 Anm. 1 angeführte Literatur.

wurde durch eine glänzende Versammlung weltlicher und geistlicher Fürsten am 11. Juni 1144 eingeweiht und von Suger selbst in einer eigenen Schrift seiner Entstehung nach erläutert. Schon daraus erklärt sich der hohe Ruhm und die schulbildende Kraft von Sugers Bau; vor allem aber beruhen diese auf der Klarheit, mit welcher die konstituierenden Elemente des neuen Stils hier zum erstenmal zu einem Ganzen zusammengefaßt sind. Konsequente Durchführung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens, reiche Durchbildung des Chorschlusses mit Umgang und Kapellenkranz lassen sich noch heute als grundlegende Merkmale erkennen, während infolge späterer Veränderungen über die Gestalt des Aufbaus und des Strebesystems nicht mit gleicher Sicherheit geurteilt werden kann.

Fig. 320 Inneres der Kathedrale von Mantes (nach Gurlitt)

Im gleichen Jahre wie St. Denis wurde die Kathedrale von Sens begonnen, welche bei manchen Schwankungen in der Gesamtanlage und in der Verwendung des Spitzbogens, durch die Behandlung des Chorumgangs mit einer Mittelkapelle sich doch als der erste gotische Bau im Süden der Seine ausweist. Die Kathedrale von Angers und die Cisterzienserkirche von Pontigny vertreten die Anfänge der Gotik in den Bauschulen von Anjou und von Burgund, während die Normandie, welche der neuen Bauweise so wichtige vorbereitende Gedanken wie das sechsteilige Rippengewölbe (vgl. S. 198) geliefert hatte, infolge der kriegerischen Unruhen augenscheinlich erst verhältnismäßig spät in den vollen Strom der gotischen Bewegung eintrat.

An das Vorbild von Saint-Denis schlossen sich zunächst die Kathedralen von Noyon und Senlis an; in Paris selbst folgte erst nach 1163 die Kathedrale Notre Dame, mit der an Großartigkeit der Anlage die um 1165 begonnene

Kathedrale von Laon wetteifert. Andere bedeutende Bauten dieser Jahrzehnte sind der Chor von St. Rémy in Reims (1162—81), sowie die Kollegialkirche von Mantes (vollendet um 1170) (Fig. 320). In allen diesen Bauten der französischen Frühgotik sind noch romanische Reminiszenzen zu bemerken. Der Grundriß des Chors, der fast durchweg mit Umgang und Kapellenkranz gebildet wird, beruht noch auf dem Halbkreise, die Stützen sind vorwiegend massige Rundpfeiler, über deren Kapitellen erst die Dienste für die Gewölberippen ansetzen (Fig. 321). Die Mittelschiffsgewölbe haben noch die sechsteilige Form, und es überwiegt die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen zur besseren Verstrebung der Obermauern. Durch die Hinzufügung eines Triforiums über den Emporenöffnungen entsteht eine vierfache Gliederung der Innenwände. Die Fenster sind zuweilen noch rundbogig geschlossen und bleiben ohne reicheres Maßwerk; die Strebepfeiler und -bögen am Äußeren sind massig und schmucklos.

Fig. 321 Pfeiler der Kathedrale zu Laon

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Konsequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau durch Wegfall der Emporen und Vergrößerung der Fenster und Triforien jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan Haupt- und Nebenschiffe zu möglichst einheitlicher Raumwirkung zusammenzufassen strebte. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres,[1]) deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1194 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat in der Bildung des Chors noch eine gewisse, an den Romanismus erinnernde Schwere. Das innere Chorhaupt, aus sieben Seiten eines Vierzehnecks gebildet, wird von halbrunden doppelten Umgängen eingeschlossen, deren Rundpfeiler so gruppiert sind, daß die weiteren Zwischenräume den tiefen, die engeren den flachen Kapellen des

---

[1]) *H. Mayeux,* La Cathédrale de Chartres. Paris 1902.

äußeren Chorschlusses entsprechen (Fig. 306). Das Strebewerk ist noch auffallend schwer und wuchtig; auch sollte nach romanischer Weise das Äußere durch eine Vielzahl von Türmen — von denen aber nur die beiden aus einem älteren Bau erhaltenen Westtürme zur vollen Höhe aufgeführt sind — eine reichbewegte Silhouette erhalten. Dagegen ist nun hier das vierteilige Kreuzgewölbe sowohl im fünfschiffigen Chor wie im dreischiffigen Langhaus bereits konsequent durchgeführt (Fig. 322), und es beginnt die Höhensteigerung der Schiffe, welche rasch weitere Fortschritte macht. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Reims,[1] die 1212 begonnen, im Laufe des Jahrhunderts angeblich durch *Robert de Couci* vollendet wurde (Fig. 323—324). Der Chor gewinnt durch Beschränkung auf einen Umgang, dem sich fünf immer noch im Halbkreise angelegte, im oberen Teil aber polygonal weitergeführte Kapellen anfügen, eine klarere Entwicklung. Die

Fig. 322 Chorgrundriss der Kathedrale von Chartres

Höhenverhältnisse sind im Vergleich zu Chartres durchweg gesteigert, die Fenster sind größer und haben wirkliches Maßwerk. Das Strebesystem (Fig. 323) mit doppelten Strebebögen und reich geschmückten Strebepfeilern ist „das schönste, welches je ausgeführt wurde". Die Strebepfeiler fügen sich in ihrem Aufbau auf das harmonischste der Gliederung der Außenansicht durch die Seitenschiffsdächer und Oberfenster ein, und die Statuentabernakel nehmen ihnen gleichsam alle materielle Schwere (Fig. 324). Den Glanzpunkt des Äußeren bildet die berühmte Fassade (Fig. 322), welche die bereits in den Fassaden von Notre-Dame zu Paris, von Laon und Chartres hervortretende Entwicklung zu ihrem Höhepunkte bringt; ausgeführt wurde sie allerdings wohl erst im 14. Jahrhundert. Trotz einer Überfülle an Details tritt die harmonische Dreiteilung auf der Grundlage der drei mächtigen Westportale klar hervor. Das große Rosenfenster im mittleren, die Königsgalerie im oberen Geschoß bleiben charakteristische Merkmale der französischen Kathedralfassade.

[1] *K. Schaefer*, Die Kathedrale von Reims. (Die Baukunst, Heft 9.) — *M. H. Jadart* und *L. Demaison*, Die Kathedrale von Reims. Berlin 1900 ff. (300 Lichtdrucktafeln.)

Die Summe der vorangegangenen Bestrebungen faßt in großartigster Weise die von 1220—1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum erstenmal das Prinzip des gotischen Stiles bis in die letzten Details hinein siegreich durchführt und in ihrem Grundplan (vgl. Fig. 298) und Aufbau ein mustergültiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung an den bedeutendsten Monumenten

Fig 323 Querschnitt der Kathedrale von Reims (nach Dehio und v. Bezold)

des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig, letzteres springt um zwei Joche über die Seitenschiffe des Langhauses vor. Der Chor beginnt fünfschiffig; in der Rundung tritt an Stelle des äußeren Seitenschiffs die Kapellenreihe, die — mit vorspringender Mittelkapelle — gleichmäßig durchgeführt wird. Die Anordnung ist, insbesondere für die innere Raumwirkung, überaus günstig und von klarer Folgerichtigkeit. Dasselbe gilt vom System des Aufbaus (vgl. Fig. 313), dessen Höhendimensionen wiederum eine

Steigerung erfahren haben. Die Pfeilerabstände und dementsprechend die Weite der Seitenschiffe sind größer geworden, die Pfeiler schlanker, der ganze Eindruck des Inneren (Fig. 326) ist der von kühner Leichtigkeit und müheloser Vollendung. Die Stützen haben noch die Form des kantonierten Rundpfeilers (vgl. Fig. 302), aber die dem Mittelschiff zugekehrten Dienste steigen ohne Unterbrechung bis zur Höhe der Gewölbekämpfer empor (vgl. Fig. 326). Das Triforium ist in die Gliederung der Fenster mit hineingezogen und im Chor selbst zu einer zweiten Fensterreihe durchbrochen.

Mit Amiens war das gotische Bausystem zur völligen Reife gebracht. Die Folgezeit vermochte dem Erreichten nichts wesentlich Neues mehr hinzuzufügen; sie suchte es zunächst durch gesteigerte Kühnheit zu überbieten. So ist der 1225 begonnene Chor der Kathedrale von Beauvais eine Nachahmung von Amiens, aber im Mittelschiff noch höher und breiter; das Gewölbe stürzte bereits 1234 wieder ein, zwölf Jahre nach seiner Vollendung. Die

Fig. 324 Inneres und äusseres System der Kathedrale von Reims (nach Dehio und v. Bezold)

Kathedrale von Bourges, deren Anfänge bis ins Jahr 1174 zurückgehen, wurde nach dem Vorbild von Notre-Dame zu Paris angelegt und unter mannigfachen Hemmungen erst im 14. Jahrhundert vollendet. Sie hat ebenso wie der Chor der Kathedrale von Le Mans (seit 1217) fünf Schiffe, von denen die beiden inneren Seitenschiffe höher sind als die äusseren — eine Anordnung, die eine ganz gewaltige Einheit der Raumwirkung hervorbringt.

Die Regierungszeit Ludwigs des Heiligen (1226—1270) war die klassische Epoche der Gotik (Hochgotik); mit der Vollendung des seines Könnens in jeder Beziehung sicheren Stils vereinigt sich ein fieberhafter Baueifer, der überall im

Fig. 325 Fassade der Kathedrale von Reims

Lande den Neubau der Kirchen unternimmt, auch ohne daß ein praktisches Bedürfnis dazu vorgelegen hätte. So wurde kaum hundert Jahre nach ihrer Vollendung die Kirche von Saint-Denis (von 1231 ab) bereits einem völligen Umbau unterzogen; der Chor von Le Mans ersetzte den eines herrlichen spätromanischen Gewölbebaues. Erwähnenswert sind ferner aus der großen Zahl der Neubauten die Kathedrale von Soissons (1212), die Kollegialkirche von St. Quentin (1230), die Kathedralen von Troyes (1218) (Fig. 327) und Châlons (1230), die Kathedrale von Tours, eine elegante kleine Nachbildung von Amiens u. a. An luftiger Höhe und Weite des Aufbaus in der Fülle des Lichts, das durch die breiten Fenster und die nun fast regelmäßig durchbrochen gebildeten Triforien hereinströmt, an Reichtum und Schärfe der Gliederung von Pfeilern und Bögen (vgl. Fig. 327) — kurz, in der Auflösung aller Massen, der Negation der Flächen, der ausschließlichen Betonung der Vertikallinie erreicht die französische Gotik des 13. Jahrhunderts das denkbar Höchste und kommt dem absoluten Ideal der gotischen Bauweise sicherlich am nächsten. Als eigenste Unternehmung König Ludwigs muß die von ihm errichtete Kapelle seines Palastes, die sogen. Ste. Chapelle zu Paris genannt werden, die, 1243—1278 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser klassischen Epoche der Gotik bildet (vgl. Fig. 319). Sie besteht aus einer dreischiffigen gruftartigen unteren und einer schlanken bei 11 m Breite und 30 m Länge über 20 m aufsteigenden oberen Kirche, letztere durch die edlen, leichten Verhältnisse, die reiche Gliederung, die breiten vierteiligen Fenster (vgl. Fig. 308), welche die Wand fast völlig auflösen, endlich durch prachtvolle Polychromie von bezaubernder Wirkung.

Fig. 328 Inneres der Kathedrale von Amiens

Der französische Süden verhielt sich, wie natürlich, der Gotik gegenüber ziemlich ablehnend, da er durch seine ganze Vergangenheit in baugeschichtlicher Beziehung auf die antike Tradition verwiesen wurde. Immerhin stellen sich die Kathedralen zu Lyon, Clermont-Ferrand (diese besonders großartig entwickelt), Limoges und der Chor der Kathedrale von Narbonne auch hier als

Fig. 327 Inneres der Kathedrale von Troyes
(nach Gurlitt)

bedeutende Zeugnisse der fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft des Stils dar. In Burgund nimmt eine kleine, aber interessante Gruppe von Bauten, wie Notre-Dame in Dijon, Notre-Dame in Saumur und die Kathedrale von Auxerre, den gotischen Stil nur in einer stark individuellen Umfärbung auf, deren Einfluß man auch in der französischen Schweiz an der Kathedrale von Genf erkennt. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs auch eine einfachere Planform mit breitem, einschiffigem Langhaus und eingebauten Kapellen, wie an der prächtigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Albi mit bereits spätgotischer Innendekoration. Die großartige Kathedrale von Poitiers (Fig. 328) erhielt im 13. Jahrhundert ein gotisches Langhaus an die noch in romanischen Formen gehaltenen Teile, Chor und Querschiff, angebaut; aber ebensowohl die hallenartige Form des Aufbaus mit einem nur wenig über die Seitenschiffe emporragenden Mittelschiffe wie die kuppelartig in die Höhe gezogenen Kreuzgewölbe erinnern daran, daß in diesen Gegenden die Gotik wohl aufgenommen, aber nicht ihrem innersten Wesen nach empfunden wird. In der Normandie, wo die Gotik seit Beginn des Jahrhunderts festen Fuß gefaßt hatte, macht sich der

Fig. 328 Inneres der Kathedrale von Poitiers (nach Gurlitt)

alte straffe und etwas nüchterne Charakter der Architektur des Landes auch jetzt noch geltend, weniger in den Umbauten der großen Kathedralen, wie der zu Rouen (1207—1280), als in einer Reihe völliger Neubauten, wie den Kathedralen



Fig. 329 Ansicht von Kloster Citeaux (rekonstruiert)

zu Coutance (seit 1250), Séez und Bayeux. Im Inneren fällt die Höhe des Triforiums an Stelle der in der Normandie lange festgehaltenen Emporen, sowie die Wiederholung desselben auch an den Seitenschiffswänden auf, am Äußeren besonders die große Anzahl und stattliche Höhe der Türme. Ein Werk ganz

besonderer Art ist die Abtei des Mont St. Michel in der Normandie, an der Meeresküste auf steiler Klippe wie eine gewaltige Burg emporragend, die in der kühn aufgegipfelten Kirche ihren Schlußpunkt findet.

Das 14. Jahrhundert sah in dem durch die verderblichen Kriege mit England erschöpften und zerrissenen Frankreich eine minder reiche Entfaltung des Baueifers, obwohl es auch jetzt nicht an Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloß werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu seinen letzten Konsequenzen gelangten Systems spricht sich in Neubauten wie St. Ouen zu Rouen (seit 1318) und der unvollendeten St. Urbain zu Troyes (seit 1262) mit hoher Anmut aus. Dagegen entfaltete seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüte der Gotik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstils bezeichnen. Sie gefällt sich im überwiegenden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermaßwerk betroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den „Fischblasen", zusammensetzt. Auch die Bögen nehmen eine geschweifte, teils überschlanke, teils gedrückte Form an („Kielbögen"), und eine glänzende, aber etwas trockene Maßwerkgliederung überwuchert hauptsächlich das Äußere. Besonders die Normandie ist reich an ungemein eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen durch Pracht und Reichtum der Ausbildung hervorragt.

Fig. 330 Grundriss der Kathedrale von Antwerpen

Höchst bedeutend trotz aller Zerstörungen ist der französische Profanbau der gotischen Epoche. Der seit 1204 unter Philipp August kastellartig erbaute Louvre zu Paris ist zwar durch den Renaissancebau Franz' I. verdrängt worden; auch das glänzende unter Karl V. aufgeführte Hôtel de St. Paul ist vollständig verschwunden, während von dem ältesten Sitze der französischen Könige im Palais de Justice nicht bloß die herrliche Ste. Chapelle (S. 295), sondern auch die düsteren, nach dem Flusse gerichteten Befestigungstürme noch Zeugnis ablegen. Aber als eine großartige Herrscherburg des Mittelalters besteht das Schloss der Päpste zu Avignon, seit 1336 errichtet, mit zwei Kapellen und dem grandiosen Saal des Konsistoriums, nach außen mit gewaltigen Türmen bewehrt, jetzt als Kaserne übel zugerichtet. Stattlich ist auch das ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörende Schloß zu Pierrefonds. Selbst das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schloß des Königs René von Anjou zu Tarascon bewahrt noch den Charakter mittelalterlichen Burgenbaues. Von den zahlreichen sonst noch erhaltenen Profanwerken[1]) sei noch das der Schlußepoche mit ihrer reicheren dekorativen Entfaltung angehörende Schloß Meillant,

[1]) *G. Eyriez* und *P. Perret*, Les châteaux historiques de la France. Paris 1882 ff.

sodann das Palais de Justice zu Rouen und das Haus des Jacques Cœur zu Bourges hervorgehoben. Auch der Klosterbau erhob sich unter dem Einfluß des neuen Stils zu bedeutenden Leistungen, insbesondere in den Klosteranlagen der Cisterzienser,[1]) die für die Ausbildung und Verbreitung der gotischen Bauweise überhaupt eine große Bedeutung besitzen. Denn die regelmäßige Anordnung von Umgang und Kapellenkranz am Chor (vgl. die Kirche *N* in Fig. 329) führte schon früh zur Anwendung gotischer Gewölbeformen, wie denn Solidität der Konstruktion und klare Disposition eine charakteristische Eigenschaft ihrer auf einfache Zweckmäßigkeit gerichteten Bauweise bilden. Leider sind die Denkmäler der cisterziensischen Frühgotik, wie sie namentlich im Mutterlande des Ordens, Burgund, während des 12. Jahrhunderts entstanden, größtenteils zerstört. Außer dem Neubau von Citeaux selbst (Fig. 329, nach einem alten Kupferstich) waren die Anlagen von Pontigny (um 1150), späterhin Ourscamp (erhalten der imposante Krankensaal), Châlis, Longpont und Vaucelles bedeutende Werke, von denen kraft der unausgesetzten Kolonisationstätigkeit der Cisterzienser fruchtbare Anregungen auch in architektonischer Hinsicht nach Deutschland, Italien und Spanien ausgingen.

Fig. 331 Halle zu Brügge

Die Niederlande[2])

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet läßt in seinen architektonischen Werken deutlich den Einfluß dieser beiden Länder erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europas stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die

[1]) *E. Sharpe,* The Architecture of the Cistercians. London 1874.

[2]) *Schayes,* Histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles 1849 ff.

Fig 332 Rathaus zu Löwen

niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Gebiete. In der gotischen Epoche, wo Frankreichs Einfluß sich Bahn brach, folgten sie seiner Bauweise. Die Architektur der Niederlande nimmt sehr bald den strengen frühgotischen Stil Frankreichs an und hält ohne besondere Entwicklung positiver Eigenart lange daran fest.

Den Übergang bezeichnet hier die imposante Kathedrale zu Tournay, die, bis zu dem halbrund geschlossenen Querschiff in romanischen Formen ausgeführt und ursprünglich flach gedeckt, erst seit 1242 einen ebenso langen gotischen Chor erhielt, der, in bedeutend schlankeren Verhältnissen ausgeführt, das Langhaus überragt; mit seinem von Umgang und fünf Kapellen eingeschlossenen Chorhaupt stellt er die großartigste Leistung der Frühgotik in Belgien dar. Noch romanisch in der Anlage ist die Gruppe von sieben Türmen, welche das Äußere besonders stattlich gestaltet. Zu den bedeutenderen Bauten gehören ferner die um 1227 begonnene Kathedrale St. Gudula zu Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen, sowie die ebenfalls auf entwickeltem französischem Grundplan seit 1251 ausgeführte Kathedrale von Utrecht. Der späteren

Fig. 333 Grundriss der Kathedrale von Salisbury

Epoche gehört die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen (Fig. 330) an, ein Bau von großartiger räumlicher Anlage. der sogar durch nachträgliche Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seinesgleichen sucht. In Holland verflachte sich selbst bei bedeutender Anlage der Stil durch die Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe; doch sind auch hier außer der schon erwähnten Kathedrale von Utrecht manche stattliche Kirchen zu nennen, die meistens, wenngleich in etwas gemäßigter Form, der französischen Chorbildung folgen. So die Große Kirche zu Dordrecht, St. Stephan zu Nimwegen, die neue Kirche zu Amsterdam und die erst 1472 erbaute Laurentiuskirche zu Rotterdam. Andere Kirchen wie St. Bavo zu Harlem, St. Peter und die großartige St. Pankratiuskirche zu Leyden, die Große Kirche zu Arnheim vereinfachen den Chorschluß, indem sie zwar den Umgang beibehalten, aber auf die Kapellen verzichten. Endlich kommen auch einige Hallenkirchen, und zwar Bauten mit gleich hohen und meist gleich breiten Schiffen vor, wie die Lubeniuskirche zu Deventer, St. Jakob zu Utrecht und die Walpurgiskirche zu Zutphen, die damit einen gleich hohen Chorumgang samt Kapellenkranz

Fig. 334 Westansicht der Kathedrale von Salisbury
(nach Uhde)

verbindet. Einfacher sind die Kirchen zu Hasselt und St. Michael zu Zwolle, wo man, um das lastende hohe Dach zu vermeiden, jedem Schiff ein besonderes Satteldach gegeben hat, eine Anlage, die an den preußischen Backsteinbauten wiederkehrt.

Ungleich größere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten seit dem 12. Jahrhundert durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die großen freien Städte Italiens messen konnten. Reichtum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch in großartiger Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist weit über das materielle Bedürfnis hinaus mächtig und großräumig. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Formen dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, daß ihre Anwendung und Komposition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht bloß Stadthäuser, sondern auch Gildenhäuser, Kaufhallen und andere für gemeinsame öffentliche Zwecke errichtete Anlagen, deren Mitte zum Ausdruck stolzen Bürgersinns oft ein gewaltiger Glockenturm (Beffroi) krönt. — Der früheste und bedeutendste dieser bürgerlichen Monumentalbauten ist die Halle der Tuchmacher zu Ypern,[1]) von 1200—1304 ausgeführt, gegenwärtig als Rathaus dienend. Zweigeschossig, mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, von einem reichen Zinnenkranz abgeschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen schlanken Türmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Türmchen auflösen, wirkt der Bau bei aller Kolossalität einfach und gefällig. Ähnliche Anlage zeigt die Halle zu Brügge (Fig. 331), 1282 begonnen, aber erst spät vollendet, in einem besonders hoch (107 m) hinaufgeführten kecken Turmbau gipfelnd. Die zierlichste Vollendung erreicht das um 1376 begonnene Rathaus zu Brügge mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, reichem, baldachingeschütztem Statuenschmuck, prächtiger Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte angebrachten Erkertürmchen. In der späteren Epoche erlangt dieser Stil an dem Rathaus zu Brüssel, 1402–1454 erbaut, seine prächtigste Entfaltung. In noch glänzenderer Ausführung folgt ihm 1447—63 das Rathaus zu Löwen (Fig. 316), das in seinen drei ganz gleich gebildeten Stockwerken mit den unzähligen Statuetten und Kragsteinreliefs zwar schon einigermaßen spielerische Prunksucht verrät, aber im ganzen doch eine der reichsten und heitersten Schöpfungen der Spätgotik bleibt. Noch im 16. Jahrhundert (1525—29) folgte, in ähnlichem Stile ausgeführt, das zierliche Rathaus zu Oudenarde.



Fig. 335
System der Kathedrale von Wells

England

England[2]) empfing die Gotik so frühzeitig, daß es in einem gewissen Grade an dem Werdeprozeß des Stils Anteil hatte. Die englische Gotik ist zum Teil eine selbständige Bearbeitung derselben Probleme, welche in Frankreich die neue Bauweise heraufführten, unter den Bedingungen, welche durch die bisherige

[1]) *H. Hymans*, Brügge und Ypern. Berlin 1900.

[2]) *M. H. Bloxam*, The principles of Gothic Architecture. 10. Aufl. 1889. — *Parker*, An introduction to the study of Gothic Architecture. 6. Aufl. 1881. — *E. S. Prior*, A. History of Gothic Art in England. London 1900. — Vgl. die S. 201 Anm. 1 angeführten Werke.

gleichfalls schon unter französischen, insbesondere normannischen Einflüssen erwachsene Entwicklung gegeben waren. Der langgestreckte Grundriß (Fig. 333), das stark vorspringende, häufig in geringeren Dimensionen wiederholte Querschiff, der gerade Chorschluß, der massige Vierungsturm, die verhältnismäßig geringe Höhenentwicklung und die Betonung der Horizontalgliederung auch in der Fassadenbildung (Fig. 334) wurden aus der romanischen Zeit ohne wesentliche Änderung in die englische Gotik hinübergenommen. Auch die eigenartige Zurückhaltung, die zunächst noch bezüglich der Gewölbdecken beobachtet wird, hat ihren Vorgang in der früheren Bauweise. Wie trotz des normannischen Systems des Aufbaus die flache Decke durchweg in Übung geblieben war, so werden nun auch die Rippengewölbe ohne Beziehung zu den tragenden Teilen des Baues angewendet; sie sitzen auf Konsolen oder auf Diensten auf, die erst in der Höhe der Scheidbögen oder Triforien beginnen (Fig. 335). Dieser Mangel eines organischen Zusammenhangs zwischen Aufbau und Decke wurde noch fühlbarer durch die reiche dekorative Entwicklung, welche das Rippengewölbe in der englischen Gotik erfuhr. Stern- und netzartige Formen des Gewölbes sind durch Einfügung von Zwischenrippen hier früher als in anderen Ländern angewendet worden (vgl. Fig. 340). Da die Decken verhältnismäßig niedrig lagen, so kam die kunstvolle Anordnung der Rippen für das Auge auch zur Geltung. Ohne Zusammenhang mit dem Wölbesystem konnten sich auch die Stützen nach Willkür dekorativ gestalten. Die englische Gotik zieht durchweg den Bündelpfeiler dem französischen glatten Rundpfeiler vor, und gerade in der früheren Epoche in der Form, daß isolierte Säulchen oft in beträchtlichem Abstande um den runden Pfeilerkern angeordnet werden; auch wenn später der eigentliche tiefeingekehlte Bündelpfeiler auftritt (Fig. 336), werden die Rundsäulchen gern isoliert in die Kehlen hineingesetzt und durch Schaftringe mit dem Kern verbunden (Fig. 337). Auch die Archivolten der Scheidbögen erhalten eine sehr feingliedrige Profilierung, wie denn das Streben nach Auflösung und Zerteilung der Flächen für das Auge die ganze sehr reich entwickelte Dekoration beherrscht. Ein Hauptmittel dazu ist die stets wiederholte Verwendung des Spitzbogens für Fensteröffnungen, Triforien (vgl. Fig. 335), Fassaden (vgl. Fig. 334) und sonstige Wandflächen des Innen- wie Außenbaus. Dabei erhält der Bogen gern eine besonders schlanke, lanzettähnliche Form, die für die frühere Epoche um so charakteristischer ist, als sie später in das gerade Gegenteil umschlug. Auch nach Einführung des Fenstermaßwerks macht sich diese Vorliebe für schlanke Öffnungen in der Weise geltend, daß häufig an Stelle der üblichen Vier- eine Fünfteilung eintritt (Fig. 338).

Im ganzen überwiegen also die dekorativen über die konstruktiven Gesichtspunkte. Die englische Gotik faßt durchweg den Bau nicht als ein organisches System von Stützen und Gliedern auf — was doch den wesentlichen Kern des in Frankreich ausgestalteten gotischen Baugedankens ausmacht —, sondern sie geht noch immer von der romanischen Vorstellung des Massenbaus aus, dem sie den Eindruck lebendiger Leichtigkeit zu geben sucht. Auf der sicheren und reichen Kraft der Phantasie, mit welcher sie eine dafür geeignete Formensprache auszubilden verstand, beruht ihr künstlerisches Verdienst. Dagegen hält sie bezüglich der Raumgestaltung sich in ziemlich enggezogenen Grenzen. Den wirksamen Gegensatz des polygonal gestalteten Chorschlusses zur geraden Fassadenwand verschmäht sie fast durchweg; die übermäßige Längenausdehnung der Schiffe ist einer einheitlichen Raumwirkung nicht günstig; das Querschiff wirkt nicht als rhythmische Cäsur, sondern nur als Trennung des Chors vom Langhaus; die häufig eintretende Wiederholung des Querschiffes schwächt seine ästhetische Bedeutung vollends ab. Wenn die englischen Kathedralen den bedeutendsten

französischen an Länge gleichkommen, so bleiben sie in der Höhe und Breite des Mittelschiffs weit hinter jenen zurück. „In Salisbury geht die Höhe des Mittelschiffes in der Länge etwas mehr als sechsmal auf, in Amiens dreimal.“ Deshalb kann auch der Bau des ausgebildeten Strebewerks der französischen Kathedralen entbehren; Strebebögen kommen nur in verkümmerter Form vor: auch am Äusseren herrscht meist unumschränkt die Horizontallinie, selbst in den massigen Türmen, welche fast regelmäßig des pyramidalen Abschlusses ermangeln. Dies wird besonders deutlich in den Fassaden, die auch, wo sie mit Türmen verbunden sind (Fig. 339), ihre selbständige Breitenentwicklung und die kleinen unansehnlichen Portale beibehalten.

So ist die englische Gotik namentlich in ihrer Frühzeit ein wesentlich selbständiger Stil, der gerade die organisatorischen Gedanken der französischen Gotik unbeachtet läßt und die empfangenen Anregungen mit kräftiger Eigenart verarbeitet.

Die erste Einführung des gotischen Stiles in England datiert vom Jahre 1174, als nach dem Brande des Chors der Kathedrale zu Canterbury ein französischer Baumeister *Wilhelm von Sens* berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluß samt Umgang und einer Mittelkapelle, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen im wesentlichen der nordfranzösisch-frühgotischen Bauweise und weisen namentlich in der Plananlage deutlich auf das Vorbild der Kathedrale zu Sens hin. — In der folgenden Zeit repräsentiert nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor 1245—69 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralanlage mit polygonem Chorschluß, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im übrigen nahm der Stil der Frühgotik in England (The early English) die in ihren wesentlichen Grundzügen bereits geschilderte selbständige Entwicklung. Als besonders charakteristisch für diese Periode kann der Lanzettbogen und zunächst auch noch der Verzicht auf das Maßwerk gelten; die Formen sind im allgemeinen schlank und spröde. Eine Reihe ansehnlicher Bauten, wie die Kathedralen zu Hexham und Ripon (begonnen 1180), wurden auch jetzt noch mit flacher Balkendecke im Mittelschiff geschlossen.

Als klassischer Musterbau dieses Stiles gilt die Kathedrale von Salisbury (1220—1258), konsequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmut, das namentlich in seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, teilweise sich in den Bau hineinschiebenden Marienkapelle (Ladychapel) (Fig. 333) den englischen Stil rein und klar ausspricht. Die Gewölbe sind noch einfach vierteilig und ruhen auf einem einzigen Dienst, der in Höhe des Triforiums auf einer Konsole aufsitzt. Für das Triforium ist noch kein rechtes Verhältnis zu den schlanken Formen der Arkadenbögen und der Oberfenster gefunden. Bezeichnend für die englische Raumbehandlung sind auch die Dimensionen des Baues, denn bei einer Gesamtlänge von 140 m hat das Mittelschiff nur 10 m Breite und 25 m Höhe. Das Äußere (Fig. 334) wird von dem hohen Mittelturm sehr wirksam beherrscht; die Fassade ist mit fünf übereinander gesetzten Arkadenreihen reich, aber etwas eintönig gegliedert. Verwandte Behandlung und klare Durchführung im Stil der englischen Frühgotik zeigt auch das Münster von Beverley; ferner der 1218 eingeweihte Chor der Kathedrale von Worcester mit Bündelsäulen, gruppierten Lanzettfenstern, schlichten Triforien und Kreuzgewölben, sowie das von 1214—1239 ausgeführte Querschiff und Langhaus der Kathedrale von Wells, denen seit 1242 die machtvoll breite Fassade mit zwei Türmen und ungewöhnlich reichem Figurenschmuck, der Chor dagegen erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt wurden. Hieher gehört auch der von 1235 bis 1252 erbaute, besonders reich und ebenmäßig ausgestaltete Chor der Kathedrale von Ely. Höchst edel und in der freiräumigen Wirkung des In-

neren unter den englischen Bauten wohl unübertroffen ist die Kathedrale von Lincoln, deren Chor um 1190, Langhaus 1209 in Angriff genommen wurden, letzteres mit dem ersten Beispiel von Sterngewölben. Das Äußere (Fig. 339) mit den drei mächtigen Türmen wirkt imposant, wenngleich die breite Entfaltung der in sieben Arkadengeschosse aufgelösten Fassade das noch in spätromanische Zeit zurückgehende Motiv der gewaltigen Mittelnische stark beeinträchtigt.

Nach einer Dauer von hundert Jahren wagte die englische Gotik über die einseitige Strenge des bisherigen Stils hinaus einen Schritt zu mächtiger Raumentfaltung und erhöhtem Glanz der Ausstattung, womit zugleich sich eine bereitwilligere Aufnahme der Errungenschaften der kontinentalen Baukunst verknüpfte. Diese Periode des „Decorated Style“ (etwa 1300—1380) wendet zuerst in größerem Umfange das Maßwerk und die zierlichen Netz- und Sterngewölbe an, und zwar mit Vorliebe in jenen „fließenden“ Formen, welche die französische Gotik ähnlich erst beträchtlich später im Flamboyantstil entwickelte. Auch in der Betonung der Vertikaltendenz, z. B. durch Herabführung der Gewölbedienste bis auf den Pfeilersockel, und in dem Streben nach Weiträumigkeit schloß man sich an das festländische Vorbild an. Einen energischen Anlauf in dieser Richtung bezeichnet das 1335 vollendete Langhaus der Kathedrale von York, dem seit 1361 der Chorbau angefügt wurde. Das kühne Wollen ist nicht zur Vollendung gelangt, denn über das weite Mittelschiff spannt sich schließlich nur ein Holzgewölbe. Die großartige Westfassade (1402) und die beiden Querschiffsfassaden bringen den Vertikalismus der Gotik in einer für England unerhörten Entschiedenheit zur Geltung. Ein Muster dieses Stils ist die Kathedrale von Exeter, deren Hauptteile in konsequenter Durchführung von 1327—1369 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeiler (Fig. 336), reiche Fenstermaßwerke (Fig. 338) und elegante Sterngewölbe, wozu noch am Äußern eine ungewöhnliche Durchführung des Strebewerks sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig anmutiges Gepräge. Ungefähr gleichzeitig ist die Kathedrale zu Lichfield, deren schöngegliedertes Innensystem (Fig. 340) und elegante Netzgewölbe das Streben der Epoche gut zum Ausdruck bringen. Dieselbe Entwicklungsstufe vertritt die als malerische Ruine vorhandene Abteikirche von Melrose, während das seit 1393 umgebaute Schiff der Kathedrale von Winchester mit den schlanken, lebendig gegliederten Pfeilern, der an Stelle des Triforiums angelegten Blendgalerie und den reichen Netzgewölben den Übergang zur folgenden Epoche bildet.

Fig. 336 Fig. 337
Durchschnitte englischer Bündelpfeiler
(Exeter) (York)

Fig. 338 Fenstermasswerk
(Exeter)

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise in den Perpendicular Style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichtum doch eine Reaktion gegen die Weichheit des reichen Stils und gegen die versuchte An-

Fig. 339 Südwest-Ansicht der Kathedrale von Lincoln
(nach Uhde)

passung an die festländische Gotik bedeutet. Aus dem ganzen System der letzteren wird nur die ästhetische Wertschätzung der Vertikallinie aufgenommen und zum Zielpunkt der neuen Geschmacksrichtung gemacht. So werden die Fenstermaßwerke zu einem gitterartigen perpendikularen Stabwerke umgebildet, das dann

Fig. 340 Inneres der Kathedrale zu Lichfield

auch alle Flächen wie mit einem Netze überspinnt. Dazu kommt, etwa seit 1450, die Aufnahme einer gedrückten, flachen, dem Kielbogen sich nähernden Bogenform, des sog. Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Die Ausbildung der künstlichen Netz- und Fächergewölbe wird so weit getrieben, daß oft die Schlußsteine zapfenartig niederhangen und die Gewölbe also zum Teil frei zu

schweben scheinen, während reich verästelte Maßwerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken. Den höchsten Glanz erreicht dieser Stil an der Kapelle Heinrichs VII., die von 1502—1520 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde (Fig. 341). Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben

Fig. 341 Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterkirche zu London

mit einer wahrhaft überschwenglichen Fülle üppiger Details übergossen, so daß der Ernst der Architektur sich in ein reizendes Spiel zauberhafter Phantastik auflöst.

Wohl seine höchste und innerlich berechtigtste Ausbildung erlangt dieser späte Stil, der bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts in England herrschend geblieben ist, in den hölzernen Sprengwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt steinerner Gewölbe in Anwendung gebracht wurden und in dieser Spätzeit noch

viel häufiger, namentlich in den Kapitelsälen der Stiftskirchen, in den Hallen der Schlösser und der mit den Universitäten verbundenen Colleges ihre Ausbildung finden. Selbst Mittelschiff, Chor und Querarme der Kirchen werden oft mit hölzernen Gewölben eingedeckt; so in der Marienkirche zu Oxford, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in den Kirchen zu Lavenham und Melford u. a. Die Holzkonstruktion des Daches wird hier in allen ihren Teilen mit ebensoviel logischer Folgerichtigkeit wie dekorativer Wirkung behandelt und ist

Fig. 342 Grundriss einer Kirche mit deutschem Chorplan (Dom zu Regensburg)

weiterhin auch für das Festland häufig vorbildlich gewesen. Besonders elegante Beispiele bieten das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die große Halle des Schlosses von Eltham, namentlich aber die gewaltige Westminsterhalle zu London, einer der imposantesten Innenräume der Welt. — Architektonisch oft sehr bedeutend sind auch die mit den Kathedralen verbundenen klösterlichen Anlagen, wie Kreuzgänge, Kapitelhäuser, diese meistens wie zu Wells, Salisbury, York u. a. in zentraler Form angelegt; ferner die stattlichen Bauten der Colleges bei den Universitäten zu Cambridge und Oxford u. a.

Deutschland

Später als England hat Deutschland die französische Gotik aufgenommen, sie dann aber mit tieferem Verständnis ihres eigentlichen Wesens und doch wieder mit größerer innerer Selbständigkeit sich zu eigen gemacht. Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts herrschte der Übergangsstil (vgl. S. 148 ff.), der wohl durch Aufnahme einzelner Gedanken und Formen des neuen Stils und ihre Verwendung in einem mehr dekorativen Sinne sich mit dem Eindruck der glänzenden französischen Architektur dieser Zeit abzufinden suchte, im übrigen aber zäh

Fig. 343 Querschnitt einer deutschen Hallenkirche (St. Martin zu Landshut)

an den Grundprinzipien der altheimischen Bauweise festhielt. Als dann aber die deutschen Bauleute sich den Vorteilen des gotischen Konstruktionssystems im ganzen nicht länger zu verschließen vermochten, haben sie die fremdländische Bauweise — opus francigenum nennt sie einmal ein Chronist — auch nicht

Fig. 341 Inneres einer deutschen Hallenkirche
(St. Georg zu Dinkelsbühl)

ohne weiteres adoptiert, sondern mit Bedacht den nationalen Sitten und Anschauungen gemäß auszugestalten gestrebt. Freilich fehlt es nicht an Werken, die durch ihren engen Anschluß an französische Vorbilder die hohe Bewunderung auch der deutschen Architekten für die Bauten im Ursprungslande der Gotik bezeugen — ist doch die Idee der großen französischen Kathedralen am vollendetsten in einem Bau auf deutschem Boden, dem Kölner Dom, zum Ausdruck gebracht worden!

Daneben aber macht sich eine bewußt nationale Gegenströmung bemerkbar, die im ganzen als die stärkere erscheint. Sie äußert sich zunächst in einer Mäßigung der Höhenrichtung, besonders aber in einer Vereinfachung des Chorplanes, der sich mit Vorliebe den Traditionen der romanischen Epoche anschließt. Man verschmäht den Kapellenkranz und selbst den Umgang und begnügt sich auch bei den größten Kirchen mit einem einfach polygon geschlossenen Chor oder mit drei nebeneinander liegenden polygonen Abschlüssen (Fig. 342). Zum Teil hängt dies freilich damit zusammen, daß Bischofs- oder Kathedralkirchen in Deutschland nicht so häufig sind, wie in Frankreich, und die Chorbildung somit zumeist nur dem Bedürfnis einer Pfarrkirche zu genügen hatte. Aber die Hinneigung zu schlichter, bürgerlicher Einfachheit, die selbst vor Nüchternheit nicht zurückschreckt, spricht sich besonders charakteristisch auch in dem Aufgeben der dominierenden Höhenrichtung des Mittelschiffes aus, an deren Stelle gern die gleiche oder annähernd gleiche Höhe für alle drei Schiffe tritt (Fig. 343). Diese Form der Hallenkirche, die wir schon in der romanischen Epoche in Westfalen gefunden haben (vgl. S. 160), entbehrt allerdings der glänzenden Wirkungen, der reichen Abstufung und Gliederung, der sozusagen aristokratischen Gipfelung des Aufbaus; sie hat etwas Einfacheres, Ruhigeres, gleichsam Demokratisches oder doch Bürgerliches. Aber eben deshalb spricht sie den Geist unsres mittelalterlichen Städtelebens überraschend klar und oft mit großer Schönheit der Verhältnisse (Fig. 344) aus und ist in den späteren Zeiten der Gotik gerade für die großen städtischen Pfarrkirchen immer beliebter geworden. Verzichtete man so auf die Oberwand eines erhöhten Mittelschiffs mit ihren Fensterreihen, so legte man dafür allen Nachdruck auf gleichmäßig beleuchtete Räume von ungefähr gleicher Breite und Höhe, die durch die hohen Fenster der Umfassungsmauern erhellt wurden und schuf ein Raumbild von großartiger Einfachheit und Einheit. Am Äußeren machte sich freilich die Vereinfachung nicht selten bis zur Nüchternheit geltend, und namentlich wurde das breite und hohe, allen drei Schiffen gemeinsame Dach ein Element von lastender, schwerfälliger Wirkung. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß durch

Fig. 345 Chor des Doms in Magdeburg
(nach E. v. Flottwell)

Beseitigung des komplizierten Strebebogensystems, gegen dessen konsequente Durchführung die deutsche Gotik im allgemeinen eine gewisse Abneigung zeigt, die Gesamterscheinung des Baues an Übersichtlichkeit und wohltuender Klarheit gewann. Es ist kein Zweifel, daß die im Herzen Deutschlands, insbesondere auch in Süddeutschland mit Vorliebe gepflegte Form der Hallenkirche die eigenartigste Schöpfung der deutschen Gotik bedeutet. Sie bildet, wie wir noch sehen werden, den folgereichen Ausgangspunkt weiterer Entwicklung.

Zu den nationalen Eigentümlichkeiten der Gotik auf deutschem Boden gehört aber auch die Behandlung der Fassade und des Turmbaus. Die Prachtfassaden der französischen Kathedralen mit ihren Statuengalerien und Fensterrosen sind in Deutschland selten nachgeahmt worden. Und auch dann sollten, wie in Köln und ursprünglich in Straßburg, die Türme das beherrschende Motiv bilden. Dies tritt an anderen deutschen Kirchen mit zweitürmiger oder eintürmiger Fassade (vgl. Fig. 316) noch deutlicher hervor und muß als ein Grundzug im Charakter des gotischen Außenbaues, wie man ihn in Deutschland verstand, angesehen werden. Auch die kunstvollen, aus steinernem Maßwerk gebildeten Turmspitzen haben, soweit die erhaltenen Denkmäler zu urteilen gestatten, zuerst deutsche Steinmetzen ersonnen und ausgeführt. So kommt im Turmbau das ideale Streben der deutschen Gotik besonders machtvoll zum Ausdruck.

Fig. 346 Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier

Der erste mit einiger Sicherheit datierbare Bau, der in Deutschland nach dem System der Gotik ausgeführt wurde, ist der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg[1]) (Fig. 345). Nach französischem Muster zeigt er polygonen Umgang und Kapellenkranz; über dem Umgang ist eine Empore angebracht; der Charakter aller Detailformen ist trotz der durchgeführten Anwendung des Spitzbogens noch durchaus romanisch. Am Äußeren fehlt das Strebewerk, auch an dem erst im 14. Jahrhundert vollendeten Langhause. — Dieselbe Originalität in der Aufnahme des Stils, dieselbe Freiheit in der Gestaltung der Grundform zeigen auch die ersten im Detail rein gotischen Bauten Deutschlands. So die 1227—1243 ausgeführte Liebfrauenkirche in Trier (Fig. 346), die einen Chorschluß nach französischem Vorbilde (St. Yved in Braisne) in eigenartiger Weise zu einer Zentralanlage ausgestaltet. In die Ecken eines griechischen Kreuzes legen sich radial gestellte niedrigere Kapellen, ein Turmaufbau bezeichnet die Kreuzmitte. Aus dem Ensemble des französischen Kathedralchors ist hier das male-

[1]) *E. v. Flottwell*, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Magdeburg 1891. (Lichtdrucktafeln.)

rische Motiv der — vertieften — Mittelapsis mit den staffelförmig sie flankierenden Kapellen gleichsam herausgehoben und in geistvoller Weise zu einem sehr lebendig wirkenden Raumgebilde selbständig verarbeitet worden. Französisch sind auch die — in der Vierung mit Diensten versehenen — Rundsäulen, welche das feingegliederte Rippengewölbe tragen (Fig. 347). — In demselben Jahre 1227 wurde auch der Bau der Cisterzienserkirche Marienstatt in Nassau begründet,

Fig. 347 Inneres der Liebfrauenkirche zu Trier

wichtig durch das durchgeführte Strebewerk an dem ganz französisch gebildeten Chor, wenig später, etwa 1235, der Bau der Elisabethkirche in Marburg begonnen (vollendet 1283). Der im Rheinland heimische Gedanke, Chor und Querschiffarme in gleicher Weise halbrund (resp. hier polygonal) zu schließen (vgl. Fig. 180), ist hier auf eine gotische Hallenkirche von reiner, strenger Formbildung übertragen (Fig. 348). Eine gewisse Verwandtschaft mit Liebfrauen zu Trier spricht aus der Anordnung der Fenster in zwei Reihen übereinander, trotz der gleich hohen Schiffe. Vorbildlich geworden ist vor allem die einfach-edle Fassade, welche von Grund auf durch die beiden mächtigen Fronttürme gegliedert und beherrscht wird (Fig. 349).

Fig. 348 Grundriss der Elisabethkirche zu Marburg

Noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen auch die Anfänge des bedeutendsten Werkes der deutschen Gotik, des Doms zu Köln.[1]) Nach einem Brande des alten, aus karolingischer Zeit stammenden Domes wurde 1248 der Neubau durch den Kölner Meister *Gerhard von Rile* begonnen. Unter seinen Nachfolgern *Arnold* (1295—1301) und *Johannes* († 1330) wurde der Chor vollendet und 1322 geweiht. Teile des Langhauses und des südlichen Turmes gingen im 15. Jahrhundert ihrer Vollendung entgegen, 1516 aber hörte der Bau auf, um erst 1842 wieder nach den alten Plänen aufgenommen und vollendet zu werden. Er überragt in seinen Dimensionen bei 135 m Gesamtlänge, 61 m Breite und einer Mittelschiffshöhe von 45 m fast alle anderen französischen und deutschen Kirchenbauten, aber er übertrifft sie auch durch innere Größe und Vollendung. Der Grundriß, (Fig. 350) ist demjenigen von Amiens (vgl. Fig. 298) und Beauvais nachgeschaffen, aber harmonischer entwickelt durch die stärkere Ausladung des Querhauses und die Fortsetzung der fünfschiffigen Anlage auch im Langhause. Strenge Gesetzmäßigkeit und einfach klare Verhältnisse herrschen in den Ausmessungen aller einzelnen Raumteile. Der gleiche Rhythmus geht durch den Aufbau (Fig. 351); das Mittelschiff ist $2^1/_2$mal so hoch wie die Seitenschiffe und hat dreimal seine eigene

[1]) *F. Schmitz*, Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung. Köln, 1868 bis 1872. — *L. Ennen*, Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung. Festschrift. Köln, 1880: gibt die Geschichte des Doms und das Verzeichnis der sehr zahlreichen Literatur.

Fig. 349 Fassade der Elisabethkirche zu Marburg

Breite als Höhe. Der Bildung der Stützen (vgl. Fig. 301) liegt noch der französische Rundpfeiler zu Grunde, aber mit zwölf Diensten umgeben, von welchen die drei dem Mittelschiff zugekehrten ununterbrochen bis zum Gewölbkämpfer emporsteigen. Das Triforium ist fensterartig durchbrochen, mit Maßwerk geschmückt und bildet einen Umgang um das Mittelschiff. Am Äußeren (vgl. Fig. 318) ist gleichfalls die Anordnung des Strebewerks von Amiens vorbildlich gewesen; der Reichtum der dekorativen Ausstattung nimmt nach oben hin, also im Fortschritt des Baues, sichtlich zu. Ganz selbständig empfunden ist das Prachtstück des Außenbaus, die Fassade (Fig. 352), wie sie nach dem erhaltenen Entwurf des 14. Jahrhunderts heute ausgeführt ist. In fühlbarem Gegensatz zur französischen Kathedralfassade (vgl. Fig. 325) vermeidet sie die Horizontalteilung zugunsten eines ruhelosen Aufwärtsstrebens, das in allen Teilen mit vollendeter Harmonie zum Ausdruck kommt. Ganz überwunden ist freilich der Hiatus zwischen den drei Portalen und den fünf Schiffen im untersten Ge-

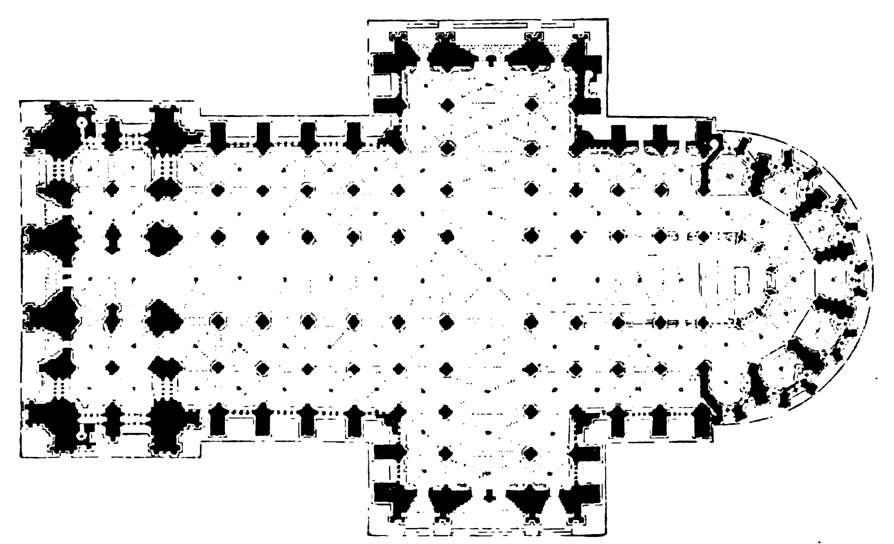


Fig. 350 Grundriss des Doms zu Köln

schosse nicht. Aber zwanglos, wie an der noch einfach-strengen Vorgängerin in Marburg (Fig. 349), beherrschen auch hier die Türme das unendlich reiche Bild; sie erheben sich viergeschossig in fein abgewogener Verjüngung bis zur selten erreichten Höhe von 156 m, in durchbrochenen Helmen endigend. An der Fassade kommt der Grundcharakter des ganzen Baues am sprechendsten zum Ausdruck: harmonische Schönheit und eine fast absolute, bewußt angestrebte Vollendung als Fazit der voraufgegangenen Entwicklung.

Solche Vollendung konnten die anderen großen Dombauten Deutschlands zumeist schon deshalb nicht erreichen, weil sie an Anfänge aus romanischer Zeit anzuknüpfen hatten. So das Münster von Straßburg,[1]) dessen etwa 1176 begonnener Chor nebst Querhaus noch in romanischen Formen ausgeführt sind, während das hundert Jahre später vollendete Langhaus (Fig. 353) ein in besonders edlen und großartigen Verhältnissen gehaltener gotischer Bau ist, mit sehr

[1]) Straßburg und seine Bauten, herausg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1894. — *L. Dacheux,* Das Münster zu Straßburg. Straßburg 1900. (Lichtdrucke.)

rein durchgebildetem Fenstermaßwerk und einfacher als in Köln, aber doch schmuckvoll behandeltem Strebesystem. Die Fassade, von Meister *Erwin* († 1318)

Fig. 351 Inneres des Doms zu Köln

begonnen, ist ein bewundernswerter Versuch zur Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Die Gliederung mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Hauptportal, den Horizontalteilungen und Statuengalerien ist beibehalten,

Fig. 352 Westfassade des Doms zu Köln

aber durch ein aufsteigendes feines Maß- und Stabwerk, welches das Ganze überspinnt, zur Einheit zusammengefaßt. Doch wurde der anfängliche Plan in der

Ausführung entstellt durch den Zwischenbau eines dritten Stockwerks zwischen den ersten Turmgeschossen; auf der so hergestellten Plattform baute dann von 1399 an Meister *Ulrich von Ensingen* den allein ausgeführten Nordturm, welchem 1439 der Kölner Meister *Johann Hültz* die bereits in den spielenden Formen der Spätzeit gehaltene Haube aufsetzte.

Fig. 353 Langhaus des Münsters zu Strassburg

Auch am Münster zu Freiburg i. B.[1] (Fig. 354) stammt das Querschiff noch aus der Übergangszeit vom Ende des 12. Jahrhunderts, das in ziemlich

[1]) Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. B., herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg 1896.

derben und schwerfälligen Formen errichtete Langhaus wurde seit 1250 daran gebaut; hundert Jahre später wurde ein ebenso langer Chor mit ringsumlaufendem Kapellenkranz hinzugefügt. Die Krone des ganzen, wenig einheitlichen Baues ist der Westturm (Fig. 355), dessen schlichter und kraftvoll gegliederter Unterbau in eine durchbrochene Steinpyramide ausläuft, die erste ihrer Art in Deutschland (um 1280) und die schönste.

Unter den übrigen rheinischen Bauten vertreten hauptsächlich die Cisterzienserkirche zu Altenberg (1255—1379) und zum Teil die Minoritenkirche in Köln die Schule der Kölner Dombauhütte, im weiteren Zusammenhange auch der Dom St. Viktor zu Xanten[1] (nach 1263) und die schmucke Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317), deren reichentwickeltes Strebesystem mit dem Kölner übereinstimmt, während das verschwenderisch angewandte prachtvolle Maßwerk wohl nicht ohne Einfluß der Straßburger Fassade entstanden zu denken ist. Die Grundrißbildung des Chors mit übereckgestellten Kapellen hier wie in

Fig. 354 Grundriss des Münsters zu Freiburg

Xanten und Ahrweiler erinnert dagegen wieder an die Liebfrauenkirche in Trier. Noch mehr im Sinne der französischen Schule, mit Umgang, aber wieder nur drei polygonen Kapellen, ist die Kathedrale von Metz ausgeführt, in ihrem schlanken, glänzend behandelten Langhaus im wesentlichen ein Werk des 14. Jahrhunderts, während die edle Kirche St. Vinzenz ebendort in ihrer strengeren Form den Charakter der Frühzeit behauptet und in ihrer Chorgestaltung mit Nebenchören der in Deutschland üblichen Grundrißanlage sich anschließt. Bezeichnend ist es, daß überhaupt in Lothringen wie im Elsaß die deutsche Anordnung in der Behandlung der Chorpläne vorwiegend herrscht. Besonders anziehende Beispiele sind das Münster zu Schlettstadt in den edlen Formen der Frühzeit, die Stiftskirche zu Weißenburg, auch durch treffliche Kreuzgänge ausgezeichnet, die einfachere Kirche St. Martin zu Kolmar und aus späterer Zeit die Kirche zu Thann, welche einen der zierlichsten Türme mit durchbrochenem Helm besitzt.

An der Spitze der süddeutschen Gotik steht in kunstgeschichtlicher Hinsicht die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Wimpfen im Tal, weil hier ausnahmsweise einmal die Notiz eines gleichzeitigen Chronisten uns ausdrücklich bezeugt, daß der Bau von einem „grade aus Paris gekommenen Steinmetzen nach französischer Art (opere francigeno) aus Hausteinen errichtet worden ist". Dies geschah unter dem Dechanten Richard von Dietenstein († 1278). „Und von allen Seiten strömte das Volk herzu, das herrliche Werk zu bewundern, den Künstler zu loben und Richard, dem Diener des Herrn, seine Ehrfurcht zu beweisen." Übrigens ist die Grundrißbildung mit zwei Türmen zwischen den

[1]) *St. Beissel*, Die Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg i. B. 1883.

drei Chornischen völlig deutsch; nur die Rundpfeiler des Innern, die elegante Bildung des Ornaments und vor allem die schöne Querschiffsfassade (Fig. 356) verraten die französische Schulung. Der ganze Bau ist eines der edelsten und reinsten Denkmäler der deutschen Frühgotik. Dasselbe gilt von der schönen

Fig. 355 Turm des Münsters zu Freiburg

Marienkirche zu Reutlingen, einem der frühesten Beispiele einer einfachen Pfarrkirche in gotischem Stile (1247—1343). Die weiträumige Disposition des Langhauses, die Behandlung des Strebewerkes (vgl. Fig. 312), die ganze Anlage des Westbaues, die überaus glückliche Dekoration der Fassade mit einem in sehr harmonischen Verhältnissen gestalteten Mittelturm erinnern vielfach an den Bau *Erwins* in Straßburg und sind für die schwäbische Gotik vorbildlich geworden.

Die französische Chorbildung fand in Süddeutschland zunächst keinen Eingang, auch nicht an den bedeutendsten Werken, wie dem Dom zu Regensburg.[1]) Vielmehr läßt dieser 1275 begonnene und langsam — bis ins 15. Jahrhundert hinein — fortgeführte Bau deutlich erkennen, daß sein Meister die fran-

Fig. 356 Querschiffsfassade der Kirche zu Wimpfen im Tal

zösische Bauweise und deren Erfolge wohl genau kennt, sich aber ihren Konsequenzen auf alle Weise zu entziehen sucht. Dies gibt dem Ganzen trotz schöner Wirkungen im einzelnen ein widerspruchvolles, von Unklarheiten nicht

[1]) *O. Aufleger* und *G. Hager*, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München 1896 f. (Lichtdrucktafeln.)

freies Gepräge. Der Grundriß (vgl. Fig. 326) mit dreiköpfigem Chorschluß und nach süddeutscher Art (vgl. auch Fig. 338) nicht vortretendem Querschiff ist von altertümlicher Schlichtheit; ebenso die Betonung der Breitenverhältnisse bei geringerer Höhenentwicklung. Dagegen ahmt der Aufbau bereits die Erscheinungsformen der Hochgotik nach, aber doch mehr im dekorativen Sinn. Die Fenster der Chornische sind durch ein dazwischen gesetztes durchbrochenes Triforium in zwei Geschosse übereinander geteilt, obwohl kein Umgang vorhanden ist, der dies geboten erscheinen ließe; auch die Behandlungsweise der Strebepfeiler am Chor fingiert das Vorhandensein eines Umgangs durch Andeutung von Strebebögen, wie sie erst über den Steinschiffen des Langhauses wirklich auftreten. Eine bunte Mischung von Dekorationsmotiven verschiedensten Charakters ist vollends die — im ganzen nach dem Straßburger Vorbild entworfene - Fassade, an welcher zuletzt — nach 1450 — die Meister Konrad und Matthäus *Roritzer* bauten; erst die Neuzeit hat ihr durch Ausführung der beiden Turmhelme nach Art der kölnischen den Abschluß gegeben.

Fig. 357 Grundriss des Münsters zu Ulm

Von einem mächtigeren Kunstgefühl beherrscht ist das Münster zu Ulm,[1]) dessen Bau erst 1377 begonnen und 1543 unvollendet liegen gelassen wurde; auch hier ist erst 1890 durch Ausbau des Strebesystems und des Turms der ursprüngliche Plan völlig zur Ausführung gebracht worden. Bestimmend für diesen war der Meister *Ulrich von Ensingen*,[2]) der von 1393 bis 1416 dem Bau vorstand. Er hat in dem Langhaus mit Seitenschiffen von gleicher Spannweite wie das Mittelschiff eine Raumbildung von großartiger Einheitlichkeit ersonnen, deren Wirkung freilich dadurch etwas beeinträchtigt wurde, daß um der Stabilität willen später die Seitenschiffe durch eine mittlere Reihe von Rundpfeilern geteilt werden mußten, so daß die Anlage scheinbar fünfschiffig wurde (Fig. 357). Zu Grunde liegt der ursprünglichen Raumdisposition das Breitenmaß des Chors, dessen Hälfte wieder im allgemeinen den Abstand der Pfeilermitten und damit die Gewölbespannung ergibt; desgleichen sind die Seitenschiffe etwa halb so hoch wie das Mittelschiff (Fig. 358). Es ist ein gewaltiger Raum, der sich in gefühltem Gegensatz zu dem niedrigeren und schmäleren Chor in dem Langhause ausbreitet, ohne reichere Schmuckformen, nach einfachen Proportionen gestaltet, in der absoluten

[1]) *F. Pressel*, Ulm und sein Münster. Ulm 1877. — *R. Pfleiderer*, Das Münster in Ulm. Festschrift. Ulm 1890. — *J. Neuwirth*, Das Münster zu Ulm. (Die Baukunst, 12. Heft.)
[2]) *F. Carstanjen*, Ulrich von Ensingen. München 1893.

Höhe (42 m) dem Kölner Dom nahekommend, an Totalbreite (48,6 m) ihn übertreffend! Dazu kommt noch der grandiose Westbau mit seinen drei quadratischen Hallen, deren mittlere die volle Höhe des Mittelschiffes hatte und damit den Unterbau des Turmes mit in den Organismus des Langhauses hineinzog. Diese Konstruktion war zu kühn, um den geplanten hohen Westturm tragen zu können, und mußte deshalb bei der modernen Vollendung des Turmes bedeutend verstärkt werden. Der Gedanke des schönen, schlanken, die Kölner noch um 4 m überragenden Turms muß gleichfalls auf *Ulrich von Ensingen* zurückgeführt werden, wenn auch der Münsterbaumeister *Matthäus Böblinger* (1480—94) das Achteck und den Helm so, wie er heute ausgeführt ist, entwarf. Die Ulmer Turmfassade, durch eine zierliche Vorhalle besonders belebt, verbindet in seltener Weise „Reife und Anmut mit Großartigkeit".

Eng verbunden mit der Tätigkeit der beiden Künstlerfamilien *Ensinger* und *Böblinger*, die sich durch mehrere Generationen verfolgen läßt, ist noch eine Anzahl bedeutender Bauten im südlichen und südwestlichen Deutschland. *Ulrich von Ensingen* selbst lernten wir bereits als Hauptmeister am Straßburger Turmbau kennen (vgl. S. 326); sein Werk ist auch der westliche Teil der 1342 begonnenen Frauenkirche in Eßlingen, deren zierliche, in ihrem Aufbau ganz der Ulmer entsprechende Fassade mit dem graziösen Turm (vgl. Fig. 316) 1476 durch *Hans Böblinger* vollendet wurde. Ulrichs Söhne *Matthäus* und *Matthias Ensinger* sowie sein Enkel *Vincenz* bauten außer in Ulm und Eßlingen am Münster zu Bern, an den Türmen des Basler Münsters u. a. Als ein Nachklang der gewaltigen Raumbildung des Ulmer Münsters tritt innerhalb dieser Reihe das erst im 16. Jahrhundert vollendete Langhaus von St. Nikolaus zu Überlingen hervor, das den fünf Schiffen sogar noch je eine zwischen die tiefen Strebepfeiler eingebaute Kapellenreihe anfügt (Fig. 359).

In der Entwicklung der Hallenkirche, auf welche schon in den bisher betrachteten Bauten manches hinweist, nimmt Schwaben insbesondere durch die hl. Kreuzkirche zu Gmünd eine bedeutsame Stellung ein. Das Innere, dessen Formen einem Umbau des späten 15. Jahrhunderts entstammen, ist eine dreischiffige Halle von weiten Verhältnissen; die Seiten-

Fig. 358 Innenansicht des Münsters zu Ulm (Blick nach dem Chor)

schiffe sind in gebrochener Linie um den dreiseitig geschlossenen Chor herumgeführt, der noch etwas höher ansteigt als das Langhaus; zwischen die Strebepfeiler des Chors in seiner ganzen Ausdehnung sind rechteckige Kapellen eingebaut (Fig. 360). So wird die malerische Gestaltung des französischen Chorschlusses in vereinfachter Form wieder aufgenommen, so daß die Raumbildung trotz des reizvollen Gegensatzes zwischen Chor und Schiff frei und leicht bleibt. Das Äußere ist schlicht, ohne Westbau, auch im Chorschluß von klarer und breiter Wirkung. Nur durch Statuenschmuck an den Strebepfeilern und Maßwerk wird eine reichere Belebung angestrebt. Der Erbauer des Werks (1351—1410), Meister *Heinrich von Gmünd*, „parlerius de Colonia", ist der Stammvater jenes weitverzweigten Baumeistergeschlechts der *Parler*, das uns bald noch öfter begegnen wird.

Der hier zuerst auftretende Gedanke wirkte fort in einer Reihe von spätgotischen Bauten Schwabens, wie St. Michael zu Schwäbisch-Hall, St. Georg zu Nördlingen, St. Georg zu Dinkelsbühl (vgl. Fig. 344), aber er läßt sich auch in der fränkischen und weiterhin in der bayerischen Kirchenarchitektur als grundlegendes Element deutlich verfolgen. In Nürnberg verwertet der Archi-

(nach Kraus)

tekt der von Karl IV. 1355—61 erbauten kleinen Frauenkirche den Gegensatz zwischen dem aus dreimal drei gleich hohen Jochen gebildeten saalartigen Innenraum und dem einschiffigen Chor zur Erzielung einer feinen gegensätzlichen Wirkung und schmückt die Fassade aufs reichste. Der (im 14. Jahrhundert ausgeführte) Langhausbau von St. Lorenz ebendaselbst hat zwar basilikale Anlage, aber ihm ist 1439—77 nach den Plänen des Regensburger Dombaumeisters *Konrad Roritzer* ein Chor angefügt worden, der alle drei Schiffe zu gleicher Höhe emporführt und in seiner ganzen Anlage auffallende Verwandtschaft mit der Kreuzkirche von Gmünd zeigt (Fig. 361). Auch der an die ältere Anlage von St. Sebald 1361 bis 1377 angebaute Chor hat Hallenform. Ferner gehören hierher die Marienkapelle zu Würzburg (seit 1377), die Liebfrauenkirche zu Bamberg (1320—87), u. a. Im eigentlichen Bayern, das die Gotik erst verhältnismäßig spät aufnahm, entwickelte sich unter dem Einfluß des hier üblichen Backsteinbaus die Hallenkirche zu eigenartiger, etwas nüchterner Strenge, die aber oft eine sehr imposante Wirkung hervorbringt — die Martinskirche in Landshut (begonnen um 1400) (Fig. 362), die Frauenkirche in Ingolstadt (seit 1425) und die Frauenkirche in München



Fig. 360 Chor der hl. Kreuzkirche in Gmünd

(1468—88) sind hier die hervorragendsten Bauwerke. Die Formen im einzelnen, Bildung der Pfeiler, Profilierungen, Maßwerk usw. sind bereits hart und dürftig,

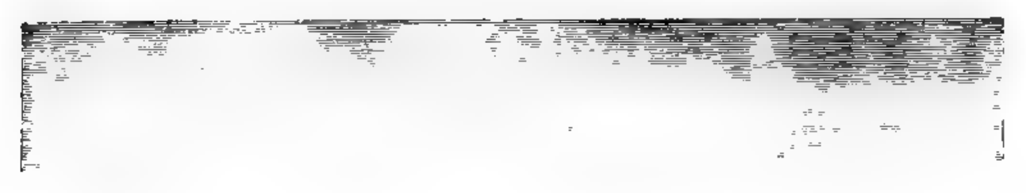


Fig. 361 Chor von St. Lorenz in Nürnberg

aber sie treten zurück hinter dem oft sehr glücklichen Streben nach geschlossener und großartiger Raumgestaltung.

In Österreich erstand seit 1339 der gotische Neubau des Stephansdoms zu Wien, von dessen älterer Gestalt aus der Zeit des Übergangsstils

die Fassade mit dem herrlichen Riesentor und den beiden kleinen Fronttürmen erhalten blieb.[1]) Die neue Anlage mit ihrem dreichörigen Grundriß (Fig. 363), dem nur durch Gurtbogen markierten Querschiff, der weiten Pfeilerstellung im Langhaus, den fast gleich hohen Schiffen erinnert durchaus an die süddeutsche Baugewohnheit. Originell ist die Anlage zweier gewaltiger Türme in der Axe des Querschiffs, von denen aber nur der südliche 1433 vollendet wurde; dreizehn Jahre später fällt die Vollendung des Langhauses, das im Gegensatz zu den einfachen Kreuzgewölben des Chors in reichen Netzformen eingewölbt wurde. Sehr prächtig ist auch die Dekoration des Äußeren, des Turmes, des Strebewerks, der Portale, des Maßwerks in den Doppelfenstern des Langhauses und den hoch darüber aufsteigenden Wimpergen. — Wenig später wurde der Neubau des schönen Chors der Cisterzienserkirche von Zwettl in Niederösterreich begonnen, der einen ganz französisch gedachten Grundriß mit Umriß und Kapellenkranz mit der Hallenform des Aufbaus höchst wirkungsvoll vereinigt (Fig. 364) und durch Schönheit der Verhältnisse wie edle Bildung der Details gleichmäßig ausgezeichnet ist. So bleibt die Hallenform auch bei den Cisterzienserkirchen von Heiligenkreuz und Straßengel und den Pfarrkirchen von Schwarz, Bozen, Sterzing u. a. die in den österreichischen Landen beliebteste Form.

Fig. 362 Inneres der Martinskirche in Landshut

In Böhmen[2]) führte Kaiser Karl IV. die französische Gotik ein, wie er sie in Paris und Südfrankreich selbst kennen gelernt hatte. Zum Bau des Doms

[1]) *O. v. Leizner*, Der St. Stephansdom zu Wien. (Die Baukunst II. 10. Heft.)

[2]) *J. Neuwirth*, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, I. Prag 1893.

St. Veit zu **Prag** brachte er aus Avignon den Meister ***Matthias von Arras*** mit, nach dessen Tode *Peter Parler,* der Sohn des bereits erwähnten *Heinrich von Gmünd,* berufen wurde und den Chor von 1356—1385 vollendete.[1]) Er ist nach französischem Schema mit reich dekoriertem Strebewerk und vielfach kapriziösen Details ausgeführt; die hussitischen Unruhen setzten dann dem Weiterbau ein Ziel. Auch der Chor von St. Bartholomäus zu Kolin und die Barbarakirche zu Kuttenberg (Fig. 365), nächst dem Prager Dom das bedeutendste mittelalterliche Bauwerk Böhmens, zeigen ähnliche Anlage, wobei die Vorliebe für die Anordnung eines Pfeilers im Chorschlusse, resp. Umgang in der Mittelaxe des Baus als besonders charakteristisch hervortritt. Die Dekoration ist von demselben überschwenglichen Reichtum, wie am Prager Dom. Auf *Peter Parler* geht auch der höchst originelle und kühne Zentralbau der Kirche des Augustinerstifts Karlshof in Prag zurück, ein Achteck von 22,75 m Durchmesser, durch

Fig. 363 Grundriss von St. Stephan zu Wien

eine einzige Sterngewölbekuppel überdeckt — und seiner Schule ist die Basilikalanlage der Teynkirche ebendaselbst zuzuschreiben mit ihren beiden höchst malerisch gestalteten Westtürmen. Für die Gotik Böhmens und des von ihm abhängigen Gebietes, wie Mähren und Schlesien, sind diese Schöpfungen des genialen Baumeisters und seiner Nachfolger von vorbildlichem Einflusse gewesen.

In Mitteldeutschland folgte auf den Chor des Doms zu Magdeburg bald — seit 1239 — der Dom zu Halberstadt[2]), ein edles, schlankes Werk nach französischer Norm in Grundriß (Fig. 366) und Aufbau (vgl. Fig. 299). Der Bau ging hier von der im Übergangsstil errichteten Fassade aus, so daß der Chor — mit dreiseitig geschlossenem Umgang und einer Mittelkapelle — der späteste Bauteil ist (1360—1402). — nach der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt

[1]) *J. Neuwirth,* Peter Parler und seine Familie. Prag 1891. — Der Dom zu Prag. (Die Baukunst, 2. Heft.)

[2]) *C. Elis,* Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1883.

sich die Gotik auch anderwärts in den thüringisch-sächsischen Landen aufgenommen, so am Westchor des Doms zu Naumburg (um 1270), in der Cisterzienserkirche zu Pforta, St. Ägidien zu Braunschweig (nach 1278), den Stiftskirchen St. Martin zu Heiligenstadt und St. Blasien zu Mühlhausen. Das Langhaus in diesen Kirchen hat häufig schon Hallenform, wofür das früheste Beispiel wohl am Dom zu Meißen (1312—42) dem um dreißig Jahre älteren einschiffigen Chor angefügt wurde. Auch die eindrucksvolle Baugruppe auf dem Domhügel zu Erfurt reicht in ihrem ältesten Teil, dem Chor der Severikirche, noch ins 13. Jahrhundert zurück, während der in edler Hochgotik ausgeführte Chor des Doms, der auf mächtigen Substruktionen über den Hügelrand vorspringt, seit 1349 entstand; im 15. Jahrhundert wurden die Langhäuser beider Kirchen in Hallenform umgebaut.

Fig. 364 Querschnitt des Chors der Klosterkirche zu Zwettl

In Westfalen brauchte diese der deutschen Gotik besonders sympathische Anlage sich nicht erst einzubürgern, da sie schon in romanischer Zeit hier — und hier vielleicht zuerst — Regel geworden war. So sind der Dom zu Minden — ausgezeichnet durch das prächtige Maßwerk in den breiten Seitenschiffenstern —, die Liebfrauenkirche zu Münster (1340), die Petrikirche zu Dortmund (1319—53), die Lambertikirche zu Münster (seit 1375) — mit besonders reicher Ausstattung innen wie außen —, die Marienkirche zu Wiese in Soest hervorragende Beispiele der Hallenform. Unter Mitwirkung der auch hier eindringenden Chorbildung mit den polygonal herumgeführten Seitenschiffen entstanden dann im Laufe des 15. Jahrhunderts Raumgestaltungen von ernster Größe und Einheitlichkeit, wie in der Kirche zu Unna, den Marienkirchen zu Osnabrück und Lippstadt oder am benachbarten Niederrhein in der eigenartig wuchtigen Kreuzschiffsanlage der Willibrordikirche zu Wesel.

Eine späte Nachblüte, schon im Übergange zur Renaissance, erlebte die gotische Architektur in den obersächsischen Landen, vor allem im Erzgebirge, wo der große Aufschwung des Bergbaus im 15. Jahrhundert eine bis dahin unbekannte Wohlhabenheit erzeugte, neugegründete Städte binnen kurzem zur Blüte gelangen ließ und bald auch die regste Anteilnahme der Bevölkerung an der geistigen und insbesondere an der religiösen Bewegung der Zeit herbeiführte.[1]) Im Laufe weniger Jahrzehnte entstand eine Reihe von Kirchenbauten, die sämtlich von der Hallenanlage ausgehend den darin ruhenden Gedanken unter offenbarer Mitwirkung der reformatorischen Ideen der Zeit im Sinne einer Gemeinde- und Predigtkirche weiterbildeten.[2]) Langhaus und Chor werden möglichst zu einem einheitlichen Raum zusammengefaßt, das Querschiff höchstens

Fig. 365 Barbarakirche in Kuttenberg

angedeutet, der Polygonschluß des Chors abgeflacht (Fig. 367). Auch im Äußeren erscheint der ganze Bau meist als eine geschlossene Masse, ohne die Zerklüftung durch den struktiven Apparat der Gotik. So werden die Strebepfeiler nach innen gezogen, der eine Turm gern malerisch an einer Ecke des Baus angeordnet. Im Inneren werden Haupt- und Nebenschiffe gleich breit gebildet, mit schlanken, nur polygonal abgekanteten Pfeilern in weiten Abständen, um die Einheitlichkeit der Raumbildung nicht zu stören. An Stelle des Vertikalismus der Gotik tritt eine deutliche Betonung der Horizontalen, sowohl in der Bildung der weitgespannten flachen Gewölbe (Fig. 368), wie namentlich auch in der fast regelmäßigen Anordnung von Emporen, welche zwischen den nach innen ge-

[1]) *C. Gurlitt,* Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle 1890.
[2]) *E. Haenel,* Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.

zogenen Strebepfeilern die Langseiten, zuweilen selbst den Chorabschluß umziehen. Die Formgebung hat durchweg den ausgesprochenen Charakter der Spätgotik: sie ist bald überreich, ja schwulstig, bald trocken und nüchtern. Die Gewölberippen setzen an den glatten, ohne Kapitell endigenden Pfeilern in ver-

Fig. 366 Grundriss des Doms zu Halberstadt

schiedener Höhe an und schlingen sich in „gewundenen Reihungen", zuweilen phantastischerweise frei schwebend oder gar derb naturalistisch als Baumäste gebildet, zu kunstvollen Netz- und Sternformen (Fig. 368). Die hohen Fenster

Fig. 367 Grundriss der Annakirche in Annaberg (nach Steche)

sind mit Fischblasenmaßwerk geschlossen und durch Querverbindungen oft mehrfach geteilt; das Äußere zeigt oft eine höchst reiche und zierliche Dekoration. Die bedeutendsten unter diesen Kirchenbauten, in denen ebenso die Auflösung des eigentlichen Kerngedankens der Gotik, wie die Vorbereitung eines neuen Ideals der Raumgestaltung sich ausprägt, sind die Annakirche zu Annaberg (1499 bis 1525), die Stadtkirche zu Pirna (1546 vollendet), die Wolfgangkirche zu

S c h n e e b e r g (1515 begonnen), die Marienkirche zu Z w i c k a u (1453—1538). Außerhalb ihres eigentlichen Verbreitungsgebietes hat diese Bauweise in der fünfschiffigen Peter-Paulskirche zu G ö r l i t z (1423—97) und in der Marktkirche zu H a l l e (1554 vollendet) stattliche Denkmäler hinterlassen.

Die Sonderstellung, welche das Gebiet des B a c k s t e i n b a u s im n o r d ö s t l i c h e n Deutschland bisher eingenommen hatte (vgl. S. 175 f.), bewahrte es auch in der gotischen Epoche. Nur daß die so ganz auf die Arbeitsweise des Steinmetzen gegründete Formenwelt dieses Stils bei ihrem Übergang in die Backsteintechnik noch stärkere Umänderungen erfuhr, als dies bei den romanischen Details bereits der Fall gewesen. Da alle Zierglieder aus kleinen, in bestimmte Formen gepreßten und gebrannten Materialstücken fabrikmäßig hergestellt werden müssen,

Fig. 368 Gewölbe der St. Annakirche in Annaberg vor der Restaurierung (nach Steche)

so prägte sich der gesamten Formengebung notwendig ein anderer Charakter auf. Sie wurde einfacher, derber, eintöniger, oft kleinlicher und verlor den scharf bestimmten Linienschnitt der Hausteingotik, an dessen Stelle ein mehr rundlichweicher Zug tritt, der aber wiederum dem malerischen Gesamteindruck günstig ist. Dazu trug auch der farbige Gegensatz bei, der zwischen dem warmen Ton des Steins, glasierten Einzelteilen und geputzten Verblendflächen sich leicht erzielen ließ. Der Konstruktion legte das Material geringere Beschränkung auf, es gestattete im Gegenteil durch seine Wohlfeilheit großartige und kühne Anlagen, wobei allerdings die geringe Größe der Einzelteile wieder eine stärkere Massigkeit der konstruktiven Gliederungen rätlich erscheinen ließ. — Pioniere auch der neuen Bauweise waren in der norddeutschen Tiefebene hauptsächlich die Mönchsorden, wie die frühesten Denkmäler, die seit 1290 errichtete Klosterkirche der Franziskaner zu B e r l i n, die um 1300 begonnenen schönen, jetzt als malerische Ruinen existierenden Cisterzienserkirchen von C h o r i n und H u d e, und die wohlerhaltene Kirche desselben Ordens zu D o b e r a n — mit französischem Chorumgang und Kapellenkranz — beweisen. Das Hauptwerk dieser Richtung aber ist die Marien-

kirche zu Lübeck[1]) (1276 begonnen), ein Zeugnis von der Machtstellung und stolzen Gesinnung der alten Hansastadt. Es ist ein Basilikalbau in grandiosen Verhältnissen (102 m lang, 38,6 m Gewölbehöhe), mit drei radial um einen Umgang angeordneten Kapellen; das zweischiffige Querhaus bleibt hinter der fort-

Fig. 369 Inneres der Marienkirche zu Lübeck

laufenden Pfeilerstellung des Mittelschiffes versteckt. Die Chorbildung wie das ausgebildete Strebesystem weisen auf französische Studien des Erbauers hin, in der 1310 angefügten sog. „Briefkapelle" tritt wohl zum erstenmal in Deutsch-

[1]) Lübeck, seine Bauten und Kunstwerke. (Lichtdrucke.) Lübeck, o. J.

land das englische Fächergewölbe auf. Die Gesamtwirkung des Inneren (Fig. 371) ist durch ruhige Klarheit und Größe ausgezeichnet, bei einfacher, oft nüchterner Gestaltung im einzelnen. Die kunstlose Fassade gipfelt in zwei 123 m hohen Spitztürmen. Durch reiche Chorbildung und imposante Raumentwicklung sind auch die Dome zu Lübeck[1]) und Schwerin, die Klosterkirche zu Dargun, die Marienkirche und St. Nikolaus zu Wismar und andere Kirchen des baltischen Gebietes ausgezeichnet. Die pommerschen Kirchen, wie St. Nikolaus und die Marienkirche zu Stralsund, die Marienkirche zu Stargard zeigen dasselbe Streben nach Steigerung der Dimensionen und jene Gestaltung des Chors mit vielseitig gebrochenem Umgang und hineingezogenen Strebepfeilern, zwischen welche Kapellen eingebaut sind, wie sie gleichzeitig in Süddeutschland und Obersachsen sich entwickelt hatte.

Der Ausgangspunkt einer anderen Richtung des Backsteinbaus wurde dagegen die Mark Brandenburg. Sie ist nicht so sehr durch interessante Grundrißbildung bemerkenswert — mit Ausnahme der beiden stattlichen Kirchen von Salzwedel wurden hier nur Hallenbauten errichtet — als durch die malerisch-dekorative Behandlung des Äußeren. Vielleicht gab die Bautätigkeit Karls IV. in seiner zeitweiligen Residenz Tangermünde den ersten Anstoß zu dieser Stilentwicklung, deren erste Phase man in dem reich geschmückten Südportal von Sankt Stephan daselbst erkennen mag. Der erste Bau, in dem der märkische Provinzialismus zu vollendetem Ausdruck kommt, ist aber die schöne Marienkirche zu Prenzlau (1325—39) mit ihrem originellen Chorgiebel, der die drei polygonal schließenden Schiffe in einer graden Fläche zusammenfaßt. Die Wallfahrtskirche zu Wilsnack (um 1450) und die etwa gleichzeitigen beiden Hauptkirchen von Stendal sind die hervor-

Fig. 370 Von der Katharinenkirche zu Brandenburg

[1]) *Th. Hach,* Der Dom zu Lübeck. Lübeck, o. J.

ragendsten Bauten der Spätzeit. Die märkische Backsteindekoration erreicht ihre Blüte in den beiden Kirchen St. Marien zu Königsberg in der Neumark und St. Katharinen zu Brandenburg (Fig. 354). Der streifenförmige Wechsel heller und dunkler Backsteinschichten, die geschmackvoll aus Formstücken gebildeten Rosen und Wimpergfüllungen, die weiß geputzten Blendbogenflächen bilden ein glänzend reiches Ensemble. Eine später überhandnehmende trockenere Behandlungsweise, die sich mit der einförmigen Wiederholung desselben Gittermusters in glasiertem Ton auf weißem Putzgrunde begnügt, hat in der Johanniskirche

Fig. 371 Von der Johanneskirche zu Werben (nach Adler)

zu Werben (Fig. 371) ein prägnantes Beispiel. Die Kirchen in den Gebieten des deutschen Ritterordens[1]) schlossen sich im ganzen dem märkischen Typus an, auch sie sind mit wenigen Ausnahmen — wie der stattliche Dom zu Pelplin — fast durchweg Hallenbauten von oft bedeutenden Verhältnissen, aber einfacher Durchbildung und meist nüchterner Gesamterscheinung. Weitaus die großartigste Schöpfung ist die 1343 begonnene und seit 1400 in vergrößerten Dimensionen fortgeführte Marienkirche zu Danzig, dreischiffig im Langhause wie im grade geschlossenen Chor, mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern

---

[1]) *C. Steinbrecht,* Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preußen. Berlin 1885 f.

ringsum, die bis zur vollen Höhe der Schiffe emporsteigen und so die kolossale Raumwirkung noch vergrößern. Aber alle Einzelformen, wie auch die Gesamterscheinung des Äußeren, sind dürftig und plump.

Den Ländern des Backsteinbaus schließt sich auch das Gebiet von Schlesien an, wo insbesondere Breslau [1]) im 14. und 15. Jahrhundert eine reiche Bautätigkeit entfaltete. Die Kreuzkirche (vollendet gegen 1350) und die Dominikanerkirche (1330) daselbst sind einfache, aber gefällige Anlagen der Frühzeit in Kreuzform, während die erst im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendeten Bauten der hallenförmigen Sandkirche (Fig. 372), sowie der basilikalen Pfarrkirchen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena durch langgestreckte, schlanke Form und auffallende Höhenentwicklung trotz der im allgemeinen schlichten Formenbehandlung imposant wirken.

Der Profanbau der Gotik in Deutschland kann mit der Pracht und Großartigkeit der französischen Schlösser und der niederländischen Stadthäuser nicht

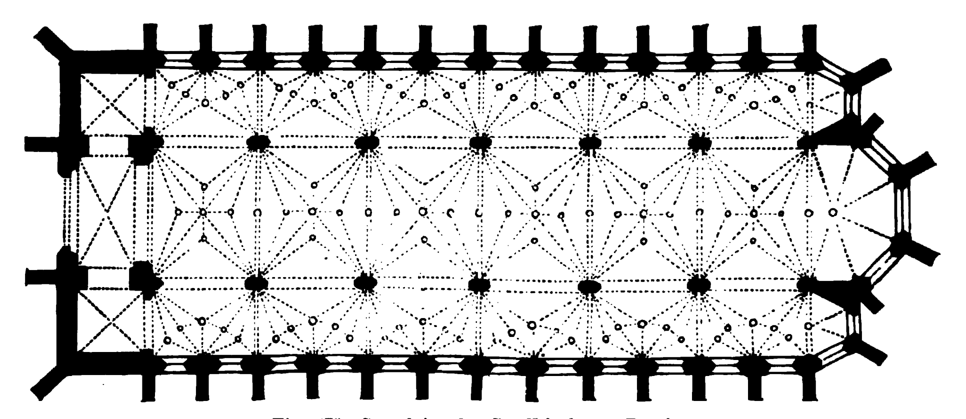


Fig. 372 Grundriss der Sandkirche zu Breslau

wetteifern, aber es fehlt ihm nicht an stattlichen und künstlerisch bedeutenden Denkmälern. Umfangreiche Klosterbauten haben sich vor allem in Maulbronn [2]) und Bebenhausen [3]) erhalten. Der Gesamtplan der Klosteranlagen (Fig. 373) wahrt noch immer die bereits im 9. Jahrhundert entwickelten Grundzüge, namentlich was die um den Kreuzgang angeordneten Gebäude der eigentlichen Klausur anbetrifft (vgl. S. 115 und Fig. 117). In Maulbronn gehören die schönsten Teile des Baus, das Laienrefektorium, das Herrenrefektorium, die Vorhalle der Kirche und der Südflügel des Kreuzganges noch der Zeit des Übergangsstils an: in Bebenhausen ist vor allem das herrliche Sommerrefektorium (Fig. 374) — um 1335 — mit seinen von schlanken Achteckpfeilern aufsteigenden Palmengewölben, dem luftigen Rankenwerk der Kappen und den klassischen Fenstermaßwerken (vgl. Fig. 309) zu den schönsten gotischen Innenräumen zu zählen. Hier wie in anderen Klöstern — unter denen die österreichischen Cisterzienserabteien Klosterneuburg und Lilienfeld hervorragen — boten insbesondere die Kreuzgänge den Architekten Gelegenheit zur Entwicklung kunstvoller Gewölbeformen und Bogenstellungen.

Der Schloßbau begann erst allmählich von der Beschränkung, welche der fortifikatorische Zweck seiner künstlerischen Ausgestaltung auferlegte, sich zu

[1]) *M. Semrau,* Die Bauten Breslaus (S.-A.). Breslau 1901.

[2]) *E. Paulus,* Die Cisterzienserabtei Maulbronn. 3. Aufl. Stuttgart 1890.

[3]) *E. Paulus,* Die Cisterzienserabtei Bebenhausen. Stuttgart 1886.

befreien.[1]) Noch das Schloß Karlstein, das Karl IV. 1348—57 als sicheren Aufbewahrungsort der Reichskleinodien und zugleich als ruhige Zufluchtsstätte für sich selbst erbaute, trägt durchaus burgartigen Charakter. Dasselbe gilt wenigstens seiner ursprünglichen Anlage nach von dem größten und schönsten aller deutschen Schloßbauten, der Marienburg, die zugleich den künstlerischen Höhepunkt der Backsteingotik bezeichnet. Gleich vielen anderen festen Schlössern

Fig. 373 Grundriss des Klosters Bebenhausen

von den Ordensrittern als Stützpunkt ihrer Herrschaft 1276 begründet, wurde sie seit 1309, als der Hochmeister seinen Sitz hierher verlegte, zu einem großartigen Residenzschloß ausgestaltet, das mit höchster Verteidigungsfähigkeit zugleich die glänzendste künstlerische Repräsentation vereinigt. An das geschlossene Viereck des alten oder „Hochschlosses“ fügte sich allmählich das noch umfangreichere „Mittelschloß“, das in seinem gegen die Nogat vorspringenden Nordwestflügel

[1]) *O. Piper*, Burgenkunde. München 1895. — *M. Heyne*, Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig 1899.

den glänzendsten Teil des Ganzen, die unter Winrich von Kniprode (1351—82) errichtete Hochmeisterwohnung enthält. Daran schloß sich noch die niedrigere „Vorburg“, ein weiter, von Mauern und gleich den übrigen Teilen der Anlage von breiten Wassergräben umgebener Waffenplatz. Die architektonisch bemerkenswertesten Räume der Hochburg, der Kapitelsaal und die Schloßkirche mit dem

Fig. 374 Sommerrefektorium im Kloster zu Bebenhausen

Prachtportal der „Goldenen Pforte“, sind bereits ebenso wie der große Ordensremter und die prachtvollen Säle der Hochmeisterwohnung im Mittelschlosse (Fig. 375) mit kunstvoll gegliederten Stern- und Fächergewölben bedeckt, mit Wandgemälden, farbigen Fensterverglasungen und Mosaikfußböden reich geschmückt. Die Außenarchitektur, insbesondere des Winrich-Baues, ist von einer überwältigenden Größe und Schönheit.

Die Fortschritte der Feuerwaffen-Technik führten allmählich zur Aufgabe des alten Burgenschemas, das gegenüber den neuen Angriffsmitteln doch keinen Schutz mehr gewähren konnte. So ist schon die 1471 begonnene Albrechtsburg zu Meißen trotz ihres Namens nur ein fürstliches Wohngebäude, dem einzig die stolze Lage am Rande des Berges und die massige Bildung der über den Abhang vorspringenden Eckbauten ein burgartiges Aussehen verleihen (Fig. 376). Dagegen ist die nach innen gekehrte Fassade (Fig. 377) ganz frei im Sinne eines Stockwerkbaus mit regelmäßigen Fensterreihen, offenen Galerien und einem vortretenden Treppenturm ausgestattet. Durch breite, apsisartige Fensternischen wird auch sonst die Masse der Mauern fast auf bloße Pfeiler reduziert und so eine ausgiebige Beleuchtung geschaffen. Trotz der räumlich beschränkten und unregelmäßigen Anlage gelingt es auf diese Weise dem Architekten, einem Meister *Arnold* aus Westfalen, im Hauptgeschoß (Fig. 376) u. a. zwei mächtige Festsäle und einen Kapellenraum von köstlichster Wirkung zu schaffen. Seine konstruktive Meisterschaft feiert in der geistreichen Kombination der Räume und der immer neuen Bildung der scharfgratigen, tiefe Kappen bildenden Zellengewölbe ihre Triumphe. Dagegen entrichtet er in den dürftigen Profilierungen, in dem Mangel an allem ornamentalen Detail, in den nüchternen Formen der im sog. Vorhangbogen geschlossenen Fenster der Spätzeit seinen Tribut. Aber die „durchdachte Verteilung der Massen und die von einer persönlichen Anschauung durchdrungene Beherrschung des Raumes“ stellen die Albrechtsburg in die Reihe jener Leistungen der obersächsischen Gotik, in denen sich bereits das Streben nach neuen architektonischen Idealen ankündigt.

Fig. 375 Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg

Die städtischen Wehrbauten hatten ihre Mittelpunkte in den Toren, und auch diese erhielten in dem allgemeinen Aufschwung der Bautätigkeit jetzt oft ein künstlerisches Gepräge. Das trotzige Selbstbewußtsein der Bürger machte sie zum Wahrzeichen städtischer Macht und Freiheit. Die noch zum Teil erhaltenen Stadttore von Köln waren wohl die großartigsten Schöpfungen des

13. Jahrhunderts; im vierzehnten Jahrhundert ragen die Prager Torbauten, die Brückentürme der Karlsbrücke (von *Peter Parler*) und der sog. Pulverturm durch elegante Schmuckform hervor. Besonders glückliche Leistungen hat auch auf diesem Gebiete der Backsteinbau aufzuweisen. Das wuchtige Holstentor zu Lübeck (1477) vertritt würdig den Typus mit zwei Türmen und einem Mittelbau, das Uenglinger Tor zu Stendal (um 1436) (Fig. 378), dem sich ähnliche Bauten in Tangermünde, Werden, Prenzlau, Königsberg usw. anschließen, löst in anziehendster Weise die Aufgabe, den Ausdruck derber Kraft mit reicher dekorativer Pracht zu vereinigen.

Am energischsten konzentriert sich aber die Baugesinnung des deutschen Bürgertums in seinen Rathäusern, die oft mit den Fürstenschlössern der Zeit an Ausdehnung und Pracht wetteifern. Mußten doch auch die Hallen und Säle dieser Gebäude einem großen Teil der öffentlichen Rechte und Pflichten dienen, welche von den Fürsten an die Städte übergegangen waren. Ein großer Saal,

Fig. 376 Grundriss des Hauptgeschosses der Albrechtsburg in Meissen

meist als Gerichtsstätte, als Versammlungs- und Festraum zugleich dienend, bildete daher regelmäßig den Kern des Baus; das Untergeschoß nahmen häufig offene Hallen ein, für Handel und Wandel bestimmt, wo nicht besondere Kaufhäuser zu diesem Zwecke errichtet waren; selten fehlte ein Turm als Wahrzeichen und Lugaus. So sind vom bescheidenen „Grashause“ zu Aachen, das Richard von Cornwallis etwa 1267 errichten ließ, bis zu den umfangreichen Prachtwerken der deutschen Reichsstädte im 15. und 16. Jahrhundert viele Werke dieser Art entstanden, welche die Bauweise ihres Landes und den Kunstsinn der Bürger zum Ausdruck bringen; leider ist die ursprüngliche Anlage durch spätere An- und Umbauten meist stark verändert. Von den alten Rathäusern in Köln und Nürnberg blieb im wesentlichen nur der große Saal erhalten. Den zweigeschossigen Aufbau läßt das Rathaus zu Münster (Fig. 379) besonders deutlich erkennen. Das in einem Laubengang nach der Straße zu geöffnete Erdgeschoß dient dem allgemeinen Verkehr, das obere Stockwerk enthält den Ratsaal, welcher, durch eine hölzerne Pfeilerreihe in zwei Schiffe gegliedert, ursprünglich eine flache Holzdecke hatte. Darüber erhebt sich, als lebendiger Abschluß des archi-

tektonischen Aufbaus, ein hoher Giebel, dessen niedrige Geschosse nur Lagerräume für Handelszwecke enthalten haben können. Nicht so wesentlich davon verschieden ist in seiner ursprünglichen Anlage, die sich auf den stattlichen mit einem Prachtgiebel geschmückten und Halle und Ratsaal in beiden Geschossen enthaltenden Ostteil beschränkt haben wird, das Rathaus zu Breslau (Fig. 380), wohl der bedeutendste städtische Bau im östlichen Deutschland;[1]) freilich fügte erst das späte fünfzehnte Jahrhundert den mit reichverzierten Erkertürmchen und plastischem Bildwerk geschmückten Südbau zur malerischen Vollendung des Ganzen hinzu. Von besonders zierlicher Wirkung sind die Leistungen des Backsteinbaus in den Rathäusern zu Tangermünde, Königsberg i. d. N., Brandenburg, Hannover u. a. Ein noch weitergehendes Bestreben zu künstlerischer Gesamtkomposition des ganzen städtischen Hauptplatzes offenbart sich besonders in der Anlage und dekorativen Ausgestaltung des Rathauses zu Braunschweig, sowie namentlich in den kühnen, aber wirkungsvollen Scheinbauten, welche das Rathaus zu Lübeck mit der dahinter aufsteigenden Marienkirche zu einem malerischen Prospekt zusammenschließen.

Fig. 377 Hoffassade der Albrechtsburg zu Meissen

Der Wohnhausbau nahm bei dem steigenden Wohlstand in den Städten jetzt häufig einen Aufschwung zu höheren künstlerischen Leistungen. Feste Steinhäuser entstanden als eine Art von „Stadtburgen“ der mächtigen Patriziergeschlechter, wie das Schlüsselfedersche Haus zu Nürnberg, das Etzweilersche zu Köln, und hatten dann einen kastellartigen Charakter. Auch in dem gewöhnlichen Kaufmannshause war das Erdgeschoß, da es als Speicher- und Lagerraum diente, meist schlicht und massig; den hervorragendsten Schmuck des oberen

[1]) *C. Lüdecke* und *A. Schultz*, Das Rathaus zu Breslau. Berlin 1869.

Aufbaus bildeten der oft reichverzierte Erker und der hochaufsteigende, der Straße zugekehrte Giebel. Doch traten lokale Eigenarten naturgemäß auf diesem Gebiete besonders zahlreich und nachhaltig auf, so daß wohl jede Landschaft, selbst jede größere Stadt ihre eigene Bauweise ausgebildet hat. Grundlegend wird für Norddeutschland auch hier der Backsteinbau, für die waldreichen Gegenden Mittel- und Süddeutschlands der Holzbau[1]) in den Formen des Riegel- und Fachwerkbaus, wobei das konstruktive Gerüst durch ein Balkengefüge, die füllenden Wandteile durch Backstein- oder Lehmschichtung gebildet werden. Kunstvolle Bildung der Riegel und Streben, reiche Schnitzarbeit an den Balkenköpfen und Unterzügen, zuweilen auch lebhafte Polychromie geben den deutschen Holzbauten oft ein höchst anziehendes, malerisches Aussehen (Fig. 381). Besonders schöne Reste dieser Bauweise, die auch auf öffentliche Gebäude Anwendung fand und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in Übung blieb, enthalten die mitteldeutschen Städte, wie Hildesheim, Braunschweig, Hannover u. a.

Fig. 378 Uenglinger Tor zu Stendal

Skandinavien

Unter den gotischen Bauten Skandinaviens steht der großartige Dom zu Drontheim (vgl. S. 209), dessen Hauptteile dem 13. Jahrhundert angehören, oben an. Es sind der dreischiffige Langchor mit einem sich daran schließenden prachtvollen Oktogon als Grabstätte des hl. Olaf (Fig. 382), sowie ein heute nur noch in Trümmern erhaltener dreischiffiger Westbau mit zwei Fassadentürmen, zu denen sich noch der mächtige Vierungsturm über dem bereits vorhandenen Querschiff gesellte. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluß der englischen Frühgotik unverkennbar, aber im dekorativen Effekt durch mancherlei spezifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von großem perspektivischem Reiz ist die Anlage des in besonders edlen Formen durchgeführten Polygonbaus mit dem Olafgrabe. — In Schweden gehört die 1287 durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten. Ein auswärtiger Meister *Gierlach* von Köln wird sodann genannt bei den jüngeren, im 15. Jahrhundert entstandenen Teilen des stattlichen Doms von Linköping, dessen ältere Partien dem Übergangsstil angehören (vgl. S. 206). Unter den

---

[1]) *C. Schaefer*, Die Holzarchitektur Deutschlands vom 14. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1889.

Kirchen von Wisby erhielt St. Karin zwischen 1376 und 1410 einen neuen gotischen Chor nach deutschem Muster. Im ganzen skandinavischen Norden scheint überhaupt seit dem 14. Jahrhundert der deutsche Einfluß den englischen zu überflügeln. Dies gilt namentlich von den Bauten Dänemarks und der jetzigen schwedischen Provinz Schonen, welche damals dem dänischen Reiche angehörte. Die Backsteinkirchen Lübecks und der mecklenburgischen Handelsstädte, bald in der Form des Hallenbaus, bald mit erhöhtem Mittelschiff, haben hier als Muster gedient. Ein ansehnlicher Bau ist namentlich die Peterskirche in Malmö, mit einer Gesamtlänge von ca. 74 m, mit erhöhtem Mittelschiff und fünfseitigem Chorhaupt, um welches sich niedrige Umgänge mit fünf polygonen Kapellen in einer aus Norddeutschland entlehnten reduzierten Form hinziehen (Fig. 383). Das Vorbild ist hier wohl die Kirche von Doberan gewesen, die auch für die zweischiffige Anlage der Querflügel maßgebend war. Den Chorumgang, aber ohne Kapellen, hat auch die Liebfrauenkirche zu Helsingborg, bei welcher durch Verzicht auf das Querschiff eine weitere Vereinfachung des Grundplans erreicht ist. Das Mittelschiff entbehrt der selbständigen Beleuchtung, obwohl es die Seitenschiffe um 7 m überragt.

Fig. 379 Fassade des Rathauses zu Münster

Die Wirkung kommt daher, innen wie außen, einer Hallenkirche gleich. Die vollständige Hallenform endlich zeigt der Dom zu Aarhuus (Fig. 384), der mit seinem geradlinig geschlossenen Chor wiederum an norddeutsche Weise erinnert.

Fig. 380 Ostansicht des Rathauses zu Breslau

So hat Skandinavien in der gotischen Epoche noch weniger als in der früheren Zeit fremde Einflüsse abzustreifen und zu einer selbständigen Kunstform durchzudringen vermocht.

Italien[1]

Mit ähnlicher Selbständigkeit, wie in England, wird die gotische Architektur in Italien aufgenommen und den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Hier aber kam noch die zähe Anhänglichkeit an die antike Tradition hinzu, um das Verhältnis der italienischen Architektur zur Gotik eigenartig zu gestalten. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die Gewölbekirche nur in einem räumlich beschränkten Gebiete sich einzubürgern vermocht, während der größere Teil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb. Wie hätte ein völlig aus der Fremde herübergetragener Stil die Kette einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der all-

[1]) Vgl. die S. 178 Anm. 1 angeführte Literatur.

gemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, daß schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gotischen Stil ausgeführt wurden. Allein nur in seltenen Ausnahmen schloß man sich darin eng an die im Norden ausgebildeten Grundformen an. Für das eigentliche Lebensprinzip der nordischen Gotik, die Auflösung des Baues in ein System von aufwärtsstrebenden Kräften, ging den Italienern die Empfindung ab; sie blieben ruhig bei ihrem Gefallen an fest umschlossenen, in behaglicher Weite sich dehnenden Räumen. Nur in diesem Sinne wich im 13. Jahrhundert die alte Säulenbasilika völlig dem gotischen Pfeilerbau, der

Fig. 381 Giebel eines Holzhauses zu Endersbach

sich gerade in den ausgedehntesten Bauwerken — wie den Kirchen der Bettelmönchsorden — noch häufig genug mit einer flachen Deckenbildung verband. Den Spitzbogen nahm man nur auf, um mit seiner Hilfe möglichst weit gespannte Bogen schlagen zu können. Diese Art der Raumbildung schränkte auch das Streben nach bedeutender Höhenentwicklung naturgemäß ein: das Mittelschiff erhebt sich meist nur um ein geringes über die Abseiten, und seine Oberwände geben nur Raum für verhältnismäßig niedrige, oft kreisrunde Fenster, die aber bei der Klarheit des südlichen Himmels genügen, dem Inneren Licht zuzuführen. Sicherlich trug auch die Freude an ausgedehnten Wandmalereien dazu bei, die Wandflächen nicht mehr als nötig einzuschränken. So bieten die italienisch-

gotischen Kirchen oft Räume von großartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und einen wunderbar harmonischen, ruhig feierlichen Eindruck machen.

Fig. 382 Chorpartie des Doms zu Drontheim (restauriert)

Das Äußere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, komplizierte Komposition der nordischen Gotik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mäßig

Fig. 383 Grundriss der Peterskirche in Malmö

überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziemlich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Maß beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und auch die Strebepfeiler mehr den

Charakter romanischer Lisenen bewahren. Die ruhige Flächenwirkung bleibt bei mäßigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch auch hier vorwaltend. Ganz im Geist der früheren Epoche wird der Bau sodann oft durch eine glänzende Dekoration mit bunter Marmortäfelung geschmückt. Überhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Überlieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Bildung des Grundrisses, der höchst selten die reichere Chorbildung der Gotik aufweist, wie für die beliebte Anlage einer Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationsstück durchgebildete Fassade, nicht minder für das Detail der Formenbildung, in welchem der

Fig. 384 Dom zu Aarhuus

Spitzbogen samt andern gotischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen usw., eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingehen. So bringt es die Gotik in Italien nicht zu einem organischen, konsequent entwickelten Ganzen, sondern nur zu einer in bestimmtem Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten durch die schöne Weiträumigkeit des Inneren, die klare Einfachheit des Äußeren und im ganzen durch die edle Pracht der vorwiegend malerischen Dekoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.

Eingeleitet wird die Gotik in Italien durch den bedeutenden und vorbildlich wirkenden Bau der Kirche S. Francesco zu Assisi (1228—1253). Die Lage

auf ansteigendem Terrain brachte die Anordnung einer noch durchaus rundbogigen Unterkirche mit sich, über welcher die obere einschiffig mit Querarmen sich erhebt. Gegliederte Wandpfeiler tragen die spitzbogigen Kreuzgewölbe, welche das höchst schlicht, aber harmonisch gestaltete Innere bedecken. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind.

Dem hier gegebenen Beispiel gotischer Bauweise folgten um die Mitte des Jahrhunderts nicht bloß einige kleinere Bauten, wie S. Chiara zu Assisi, S. Trinità zu Florenz (um 1250), der Dom zu Arezzo, sondern vor allem die räumlich großartigen Predigtkirchen, mit welchen die Franziskaner, deren Hauptheiligtum jene Kirche zu Assisi ist, und in Konkurrenz mit ihnen bald die Dominikaner die italienischen Städte erfüllten. Zuerst in Oberitalien vollzog sich diese Einführung und Weiterentwicklung der Gotik durch die beiden Predigerorden, welche damit das Erbe ihrer Vorgänger, der Cisterzienser, übernahmen. So entstanden seit 1236 S. Francesco zu Bologna, das in seinem Chor mit

Fig. 385 Grundriss des Doms zu Florenz

Umgang und Kapellenkranz wie in den sechsteiligen Gewölben sich auffallend eng an die nordische Gotik anschließt, ebenso wie S. Domenico daselbst und (seit 1232) S. Antonio zu Padua, dessen Chor Kreuzgewölbe trägt, während Lang- und Querhaus nach dem Vorbild von S. Marco zu Venedig mit Kuppeln gedeckt sind. In Venedig zeigen sowohl die Franziskanerkirche S. Maria dei Frari (seit 1250) als die Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo im Grundplan und in der kühnen Weite der Raumbildung den Einfluß nordischer Cisterzienserbauten; es sind ebenso wie die ähnlich gestalteten Dominikanerkirchen S. Anastasia in Verona (seit 1260) oder S. Lorenzo in Vicenza trefflich durchgeführte Backsteinwerke. In Mittelitalien ist vor allem der imposante Bau desselben Ordens, S. Maria Novella in Florenz zu nennen, unter Leitung zweier mönchischer Architekten 1278 begonnen, ausgezeichnet durch schlanke Weiträumigkeit und eine schon etwas lebendigere Gliederung des Pfeilerumrisses. In allen diesen Basiliken wird die quadratische Bildung der Mittelschiffsjoche in

weiten Abmessungen festgehalten, in den Seitenschiffen entsprechen ihnen oblonge Gewölbefelder. Dagegen vertritt nun die Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz (seit 1294) in gewaltigster Form den Typus der flachgedeckten Ordenskirchen, welcher durch sie in Toskana heimisch wurde, wie insbesondere die betreffenden Bauten in Pisa und Siena erkennen lassen. Die ungeheuren Raumabmessungen des Inneren (Mittelschiff 19 m, Querschiff 13 m, Seitenschiffe je 8 m breit) wirken im Verein mit den nüchternen, fast strengen Formen des Aufbaus ungemein großartig; zugleich mit dem flachen Dache, in welches nach altertümlicher Weise der Einblick offen bleibt, tritt hier auch wieder die der Säule angenäherte Form des achteckigen Pfeilers mit derbem Blattkapitell ein.

Der Architekt von S. Croce, *Arnolfo di Cambio* († 1300) begann auch 1296 den Bau des Doms von Florenz.[1] Aber sein Plan genügte den Florentinern nicht mehr, als nach langer Unterbrechung 1357 der Bau durch *Francesco Talenti* aufs neue aufgenommen wurde; das Mittelschiff erhielt nun eine starke Verlängerung und wurde trotzdem mit nur vier Gewölbejochen in der kühnen Spannung von 16,64 m überdeckt (Fig. 385). Daran schloß sich bis 1421 der achteckige Unterbau einer in der gesamten Breite des Langhauses projektierten Kuppel, mit drei vortretenden fünfseitigen Apsiden, zwischen deren Strebepfeiler halbhohe Kapellen eingebaut sind; die Ausführung der Kuppel selbst vollbrachte erst die Frührenaissance. Der an und für sich großartige Raumeindruck des

[1]) *C. Guasti*, Santa Maria del Fiore. La Costruzione della Chiesa e del Campanile. Firenze 1887.

Fig. 386 Campanile des Doms zu Florenz

Innern wird durch die schlechte Beleuchtung und manche unglückliche Einzelheiten, namentlich eine oberhalb der Gewölbkämpfer durchlaufende und diese unschön durchschneidende Konsolengalerie, stark beeinträchtigt. Das Äußere des Langhausbaus



Fig. 387 Ansicht des Doms von Siena

— die Fassade ist modern — wirkt durch das zu kleinliche Muster der schwarzweißen Marmortäfelung monoton. Mit größerer künstlerischer Freiheit ist dieselbe Dekoration an dem schönen, auf einen Entwurf des Malers *Giotto* († 1336) zurückgeführten Campanile des Doms behandelt (Fig. 386), der sich schlank und leicht

neben der Westfassade erhebt. Der bildnerische Schmuck der unteren Teile, die wechselnden Muster der Inkrustation, die zunehmende Höhe der Stockwerke und

Fig. 386 Fassade des Doms von Orvieto

Fenster geben dem Aufbau ungemein viel Lebendigkeit und Eleganz. — Die Architekturformen des Doms beherrschen die ganze florentinische Gotik, so wie der Bau seinerseits offenbar von dem bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts begonnenen Dome des nahen Siena Einflüsse empfing. Der Gedanke einer Ver-

bindung des Kuppelbaus mit der Langhausanlage ist auch hier zur Ausführung gekommen, aber die 1259—64 vollendete, unregelmäßig gestaltete Kuppel hat ein organisches Verhältnis zu dem Pfeilerbau nicht erlangt, wie denn die ganze Anlage auffallende Dispositionsfehler aufweist. Das Innere wirkt trotz schöner und großer Raumverhältnisse durch den Wechsel dunkler und heller Marmorschichten etwas unruhig. Die nach den Angaben des Bildhauers *Giovanni Pisano* seit 1284 erbaute Fassade (Fig. 387) ist ohne Zusammenhang zwischen der von drei gleich großen Portalen beherrschten unteren Hälfte und dem oberen Aufbau mit seinem mächtigen Mittel- und kleinen Seitengiebeln, aber von überwältigendem Reichtum des plastischen und musivischen Schmuckes. Ein im Jahre 1340

Fig. 389 Ansicht des Doms zu Mailand

begonnener, in riesigen Dimensionen geplanter Neubau des ganzen Doms, dem das alte Langhaus als Querschiff dienen sollte, kam nicht über die ersten Anfänge hinaus. — Der im Jahre 1290 begonnene Dom zu Orvieto, im Inneren eine Säulenbasilika mit flachgedecktem Langhaus, besitzt in seiner Fassade (Fig. 388) das Meisterstück dieser gotischen Dekorationskunst, das an urwüchsiger Kraft zwar hinter dem sienesischen Vorbilde zurückbleibt, aber durch Adel und Klarheit des Aufbaus, sowie durch die weise Beschränkung des Zierwerks auf Reliefs und Mosaiken berückend schön wirkt.

Das Hauptwerk der späteren Gotik in Oberitalien ist der 1386 unter der Regierung Gian Galeazzo Viscontis begonnene Dom von Mailand.[1]) Die Absicht des Bauherrn, ein Werk nach deutsch-gotischen Vorbildern zu schaffen, sie an Größe und Pracht aber weit zu überbieten, ist hinsichtlich der Dimensionen

[1]) *C. Boito,* Il Duomo di Milano. Milano 1889.

erreicht; denn das Innere übertrifft mit 148 m Gesamtlänge, 48 m Höhe und 19 m Breite des Mittelschiffes und den entsprechenden Maßen der Seitenschiffe selbst den Kölner Dom, mit dem es in der Anlage eines fünfschiffigen Lang- und dreischiffigen Querhauses mit Seitenschiffen von der halben Breite des mittleren, ferner in der engen Pfeilerstellung und in der Anordnung eines polygonalen Chorumgangs auffallende Berührungspunkte aufweist. Aber der nur dreiseitige Chorschluß ohne Kapellenkranz und mit platt endigenden Seitenschiffen bleibt geistlos nüchtern, und die echt italienische Abneigung gegen eine entschiedene Überhöhung des Mittelschiffs nimmt auch dem Aufbau die ideal wirkende Steigerung. Die Baugeschichte des Doms lehrt uns, daß die Ratschläge der immer wieder aus der Fremde berufenen Architekten — unter den deutschen sind besonders *Heinrich von Gmünd* und *Ulrich von Ensingen* zu nennen — gegen den Einfluß der einheimischen „ingegneri" nicht aufzukommen vermochten. So entstanden Unformen wie die Bündelpfeiler mit ihren häßlichen Basen und einem sinnlosen Kranz von Baldachinstatuen als Kapitell. Trotzdem nun auch noch die Renaissance an dem erst 1577 geweihten Dom vielfach gesündigt hat, ist der Eindruck des ganz aus weißem Marmor gebildeten Riesenbaus durch die

Fig. 390 Grundriss von S. Petronio zu Bologna

ungeheuren Dimensionen des Innern und die Überfülle des Schmuckwerks am Äußeren (Fig. 389) doch ein überwältigender. Immerhin übertrifft ihn an architektonischer Bedeutung bei weitem ein zweiter Kolossalbau der norditalienischen Gotik, der leider nur zum kleineren Teil vollendet worden ist, S. Petronio zu Bologna (Fig. 390). Der 1390 in offenbarem Wetteifer mit dem florentinischen Dom begonnene Bau wahrt im Grundrisse dessen weite Pfeilerstellung und die quadratische Form der Mittelschiffsjoche, fügt aber noch beiderseits das sehr wirksame Motiv von Kapellenreihen hinzu, das den Eindruck des Inneren reizvoll belebt. Auch eine, wenngleich nicht ganz so umfangreiche Achteckkuppel, wie in Florenz, war geplant; sie hätte sich dem Ganzen organischer eingefügt, da sie die Mitte eines gewaltig ausladenden dreischiffigen Querhauses bedecken und darüber hinaus verlängert der Chor, welcher die Gesamtlänge auf die enorme Dimension von 197 m gebracht hätte, im Halbkreis mit Kapellenkranz schließen sollte. Diese Teile, welche eine Aufnahme französisch-gotischer Baugedanken

Fig. 391 Palazzo vecchio zu Florenz

bedeuteten, sind nicht zur Ausführung gelangt, der Bau endigt heute — nach einer wechselvollen Geschichte — dürftig am Anfang des Querhauses mit einer halbrunden Apsis. Der Grundgedanke des Langhauses von S. Petronio ist mit geringen Verschiedenheiten auch in der Kirche der Certosa (des Kartäuserklosters) bei Pavia [1]) — die ihre Weltberühmtheit allerdings der prachtvollen Frührenaissancefassade verdankt — zu einer edlen Raumschöpfung ausgestaltet; Chor und Querschiff wie der ganze Außenbau haben hier noch völlig lombardisch-romanisches Gepräge. Endlich gehört auch das gleichzeitig — 1396 — begonnene Langhaus des Doms zu Como mit seinen weit und hoch gespannten Bogen auf schön gestalteten Pfeilern — aber ohne Kapellenreihen — zu dieser Gruppe von Werken, in denen sich das Raumgefühl der italienischen Gotik wohl am glücklichsten ausspricht.

Den zahlreichen und zum Teil höchst bedeutenden Unternehmungen Ober- und Mittelitaliens hat Rom in dieser Epoche nur ein einziges gotisches Kirchengebäude entgegenzusetzen: die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva, wahrscheinlich von denselben Meistern, *Fra Sisto* und *Fra Ristoro*, die S. Maria Novella zu Florenz erbauten, um 1280 begonnen. Auch in Unteritalien hat die Gotik kaum eine selbständige Entwicklung erfahren, wenn auch die Denkmale dieser Bauweise zahlreicher vertreten sind. Denn durch Karl von Anjou (1268 bis 1285) und seine Nachfolger hatte das Land natürlich enge Beziehungen zur französischen Kunst, und die von den Herrschern mitgebrachten Architekten führten z. B. in Neapel die Kirchen S. Lorenzo (seit 1286), S. Domenico maggiore und den Dom — diese beiden allerdings mit flachgedecktem Mittelschiff — ferner die nahe Wallfahrtskirche Monte Santangelo auf dem Gargano in einem ziemlich rein französischen Stil auf. Noch weniger konnte für die gleiche Bauweise

[1]) *L. Beltrami*, Storia documentata della Certosa di Pavia. Milano 1896. — *Derselbe*, La Certosa di Pavia. (Lichtdrucktafeln.) Milano, o. J.

Sizilien in Frage kommen, wo schon die romanische Epoche nur einen arabisch-normannischen Mischstil hervorgebracht hatte, der jedes Eingehen auf konstruktive Probleme ausschloß.

Der Profanbau Italiens in dieser Epoche vermochte die Errungenschaften des Stils ohne Rücksicht auf ein System zu verwerten und gelangte deshalb unter der Gunst der Verhältnisse in den zu Macht und Reichtum aufstrebenden Städten oft zu einer vollendeteren künstlerischen Wirkung als die Kirchenarchitektur. An der Spitze steht das Meisterwerk des *Giovanni Pisano*, der weihevolle Camposanto zu Pisa (1270—1283), eine Weiterbildung des alten Typus der Kreuzganganlage zu einem Ehrenfriedhof, mit genialer Benutzung der Mittel zu weiträumig-edler Bildung, welche der neue Stil an die Hand gab.[1] Diesem Bau

Fig. 392 Bogenfüllung von Orsanmicchele in Florenz

hat die gesamte nordische Gotik nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Sonst ist es, wie in Deutschland, hauptsächlich die Munizipalarchitektur, welche der Kunst ihre Aufgaben stellte, wenn auch oft eingeschränkt durch das Gebot der Wehrhaftigkeit und räumliche Enge. So tragen die Stadtpaläste von Florenz, der Palazzo vecchio (von *Arnolfo di Cambio*, dem Erbauer des Doms, 1298) und der Palazzo del Podestà oder del Bargello durchaus kastellartigen Charakter (Fig. 391). Dagegen erreicht die prächtige, einst für öffentliche Amtshandlungen der Signoria bestimmte Loggia de' Lanzi (seit 1376) eine seltene Klarheit und lichte Schönheit der Verhältnisse, wobei die Schule des Dombaus sich wirksam zeigt. Das gleiche gilt von der heutigen Kirche Orsanmicchele, ursprünglich

---

[1]) *J. Supino,* Il Camposanto di Pisa. Florenz 1896.

(1337) als Kornbörse erbaut, mit offener Halle im Erdgeschoß. Die später (1378) eingesetzten Füllungen in den Bogenöffnungen (Fig. 392) geben von dem zierlichen Reichtum der Dekoration, welchen die florentinische Gotik inmitten glatter Quadermauern bisweilen zu entfalten liebt, eine gute Vorstellung. Romanisches und Gotisches wechselt dabei nach Gefallen. Die vielen stattlichen Paläste und Hallen Sienas sind im ganzen den florentinischen verwandt, nur daß zum Quaderhier noch der Backsteinbau tritt; außer dem Palazzo Pubblico (1289—1305) ist der durch seine Zierlichkeit berühmte Palazzo Buonsignori (Fig. 393) zu nennen, ferner die Loggia am Casino de' Nobili, 1417 nach dem Muster der Loggia de' Lanzi erbaut. Andere bemerkenswerte Stadtpaläste besitzen Pistoja, Perugia, und in Oberitalien Piacenza (1281), Cremona (1245), Como, Bergamo u. a. Auch an diesen Gebäuden überwiegt, wie allgemein in Oberitalien, der Backsteinbau, wenn auch die offene Halle des Erdgeschosses, welche ihnen ein besonders malerisches Aussehen gibt, öfter aus Quadern gebildet ist. In Bologna ist die Loggia de' Mercanti (einst das Handelsgericht) ein besonders schönes Beispiel reinen Backsteinbaus. Frei, leicht und anmutig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses, sind die Paläste von Venedig, deren Fassaden oft ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden und so — zum Ersatz des bei der notwendigen Raumbeschränkung meist fehlenden Hofes — die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den Kanälen aussprechen. Die schimmernde Wasserfläche gehört denn auch als stimmunggebender Vordergrund zu diesen einst in farbiger Pracht und Vergoldung strahlenden Fassaden. Besonders zierlich und reich erscheint die Cà Doro (Fig. 394) und Palazzo Foscari (erst aus dem 15. Jahrhundert), älter und ernster die Palazzi Pisani, Cavalli, Sanudo-Vanaxel u. a. Zum Ausdruck großartiger Würde ist dieser Stil weniger geeignet, und so fehlt denn auch dem durch seine Masse imposanten Dogenpalast (Fig. 395) rechte Harmonie. Die Säulenloggia des mittleren Stockwerks, welche jenes Motiv des durchsichtigen Maßwerks aufnimmt, gehört zu den schönsten Leistungen der italienischen Gotik, und die wuchtige Halle darunter gibt einen vortrefflichen Sockelbau dazu ab, allein die ungeheure Masse des Obergeschosses lastet allzu schwer auf diesen Säulenreihen und ist an sich eine nur malerisch, nicht architektonisch gedachte Wanddekoration. Sie gehört erst dem 15. Jahrhundert an, ebenso wie die schöne und reichgeschmückte Porta della Carta, welche als Haupteingang den Palast mit der Markuskirche verbindet, bereits den Übergang von der Gotik zur Renaissance erkennen läßt.

Fig. 393 Vom Palazzo Buonsignori zu Siena

Die Schloßbauten Italiens aus der gotischen Zeit sind durch Massenhaftigkeit und oft höchst malerische Gesamterscheinung ausgezeichnet, aber auch die bedeutendsten darunter, wie die Kastelle von Ferrara, Mailand,

Pavia, gewähren kein kunstgeschichtliches Interesse. In Unteritalien, das keine Entwicklung der städtischen Baukunst aufzuweisen hat, sind die Schlösser der Anjou in Neapel (Castello nuovo) und bei Andria (Castel del Monte) die hauptsächlichsten Vertreter der Profanarchitektur. Auf Sizilien kann wenigstens die hübsche gotische Fensterarchitektur am Palazzo Montalto zu Syrakus (Fig. 396) als ein Zeugnis dafür namhaft gemacht werden, daß auch hier die Formen der toskanischen Gotik (vgl. Fig. 393) zeitweilig Aufnahme fanden.

Fig. 394 Cà Doro in Venedig

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wurde die Gotik in Italien durch das Aufblühen der Antike (die Renaissance) verdrängt und vermochte nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüten zu treiben, deren Charakter indes durch die Beimischung antikisierender Elemente wesentlich modifiziert wird.

Spanien und Portugal

In Spanien[1]) fand die Gotik seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Aber noch etwa ein halbes Jahrhundert lang blieb daneben auch der so glänzende romanische Übergangsstil in Geltung und hat der spanischen Gotik manche seiner Eigenarten als dauerndes Besitztum vererbt, so namentlich die reich geschmückten

[1]) Vgl. die S. 77 und S. 211 Anm. 1 angeführte Literatur.

Kuppeltürme über der Vierung und die Aufnahme maurischer Motive in die Dekoration. Anderseits drang der reiche französische Chorplan durch und verdrängte den einfacheren Schluß mit drei Parallelapsiden (vgl. Fig. 237) allmählich ganz; auch für das strenge konstruktive System der französischen Gotik zeigt sich hier mehr Verständnis als in Italien. Allerdings blieb die Höhenentwicklung des Aufbaus eingeschränkt durch die Vorliebe des Südens für weiträumige Entfaltung mit geringer Erhebung des Mittelschiffes über die Abseiten; auch die Kapellenreihen an den Langseiten und die verhältnismäßig kleinen Lichtöffnungen haben die spanischen Kirchen mit den italienischen gemein. Seit dem 15. Jahrhundert überwog der Einfluß deutscher und niederländischer Meister, so daß es auch an echt nordischen Fassaden- und Turmbildungen nicht fehlt. So bietet die spanische Gotik in der Zeit ihrer Blüte ein sehr reiches Bild voll eigenartiger Großartigkeit, Poesie und Schönheit.

Fig. 395 Westansicht des Dogenpalastes in Venedig

Mit der im Jahre 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos (Fig. 397) wurde, wie es scheint, der gotische Stil in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit fünfschiffigem polygonem Chor samt Umgang und Kapellenkranz, in seiner Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiszenzen durchwebt. Die Fassade dagegen mit ihren durchbrochenen Turmspitzen ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann von Köln* aus den Jahren 1442 bis nach 1456. Noch großartiger angelegt und kühner ausgeführt sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von Toledo, als deren Baumeister ein Spanier *Petro Perez* (oder Petrus Petri) genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch bedeutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt mit halbrundem Chor, um welchen beide Seitenschiffe als Umgänge mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung,

die ihr Vorbild in den Kathedralen von Paris und Bourges besitzt; das Mittelschiff steigt gegen 31 m auf, die Seitenschiffe sind aber wie in Bourges und an manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältnis abgestuft, so daß das innere das äußere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive mit Vorliebe eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Noch entschiedener tritt uns der französische Einfluß an der edlen Kathedrale zu Leon entgegen, deren Anlage sich am meisten der Kathedrale von Reims vergleichen läßt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, zeichnet sich dieser glänzende Bau durch den Adel seiner Formen und die kühne Schlankheit der Verhältnisse, sowie durch die prachtvollen breiten und hohen Fenster aus.

Fig. 396 Fenster vom Palazzo Montalto in Syrakus

In den folgenden spanischen Werken des 14. Jahrhunderts mäßigen sich die fremdländischen Einflüsse zugunsten einer der nationalen Sitte und dem südlichen Klima mehr entsprechenden Gestaltung. Die Höhenentwicklung wird minder kühn, dafür aber auf dem Kreuzschiffe meist eine reiche Kuppel angeordnet, wie schon die romanische Epoche sie eingebürgert hatte; die Fenster werden kleiner, die Mauerfläche größer, die Weite der Haupträume oft sehr bedeutend, so daß häufig ein den italienischen Bauten verwandter Eindruck hervorgebracht wird. Durch glänzenden Kuppelturm zeichnet sich schon die Kathedrale von Valencia aus, seit 1262 erbaut, im wesentlichen jedoch eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Zu den bedeutendsten in echt nationalem Geiste durchgeführten Bauten gehört die Kathedrale von Barcelona (Fig. 382), ein imposantes Werk mit rundem Chorumgang und Kapellenkranz und einem einschiffigen Querhause. Das fast 13 m breite Mittelschiff zerfällt in eine Reihe fast quadratischer Gewölbjoche, denen oblonge Felder in den Seitenschiffen und je zwei

Fig. 397 Ansicht der Kathedrale von Burgos

Kapellen an den Längewänden entsprechen, eine Anordnung, die unmittelbar an S. Petronio zu Bologna (vgl. Fig. 390) erinnert. Der Kuppelturm (Fig. 398) erhebt sich hier ausnahmsweise über dem westlichsten Mittelschiffsjoche. Es ist

Fig. 398 Inneres der Kathedrale von Barcelona

offenbar, abgesehen von der freieren und mächtigen Stellung des Bürgertums in der reichen Handelsstadt, die Berührung mit dem benachbarten Italien, welche diese weiträumige Gestaltung des Kirchenbaus in der Hauptstadt Kataloniens hervorgerufen hat. So zeigt ebendort S. Maria del Mar (1328—1383) noch kühnere Spannung der quadratischen Gewölbefelder; der gewaltigsten Gewölbe der ganzen

gotischen Epoche kann aber wohl die Kathedrale von Palma (auf Mallorca) sich rühmen, da ihr Mittelschiff 19,5 m, die drei Schiffe zusammen 40 m und mit den Kapellen sogar 56,2 m Breite haben. Die Summe dieses Strebens zieht dann der Langhausbau der Kathedrale von Gerona (seit 1415), der sich in einer

Fig. 399 Inneres der Kathedrale von Gerona

Spannung von 20 m mit vier riesigen, hohen Kreuzgewölben der ganzen Breite eines dreischiffigen Chors vorlegt und durch die begleitende Kapellenreihe sogar auf eine Gesamtbreite von 32 m gebracht wird (Fig. 399).

Die späteren Bauten des 15. Jahrhunderts verbinden mit einer Vereinfachung des Grundrisses, namentlich in dem oft platt geschlossenen Chor, eine desto

größere Breitenausdehnung des Langhauses und einen phantastischen Reichtum der Dekoration. Das imposanteste unter diesen Werken ist die 1403 begonnene Kathedrale von Sevilla. Ihre fünf Schiffe, die von zwei Kapellenreihen begleitet werden, ergeben eine Gesamtbreite von 88 m bei 120 m Länge; das Kreuzschiff ist durch eine prachtvolle Kuppel hervorgehoben.

In Portugal ist das Kloster Batalha, 1390 begonnen, das wichtigste Denkmal des gotischen Stils. Die Kirche, wohl das Werk eines Ausländers, schließt mit fünf Parallelapsiden, welche sich an die Ostseite des Querschiffes anfügen. Das im 16. Jahrhundert als achteckiger Kuppelbau angefügte, aber unvollendet gebliebene Mausoleum König Manuels ist durch üppige, aus maurischen und gotischen Elementen gemischte Dekoration ausgezeichnet. Nicht minder prächtig ist die etwa gleichzeitige Klosterkirche zu Belem, in deren Dekoration bereits die beginnende Renaissance anklingt.

3. Die gotische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Wie das architektonische Schaffen allmählich aus der romanischen Stilform in die gotische überlenkt und manche Übergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so daß die beiden im Grunde so verschiedenen Bewegungen fast unmerklich ineinanderfließen, so vollzieht sich ein ganz ähnlicher Prozeß in den bildenden Künsten. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben im wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpfen, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich allmählich eine umwälzende Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Werden und Wachsen auch an solchen Werken der Plastik und Malerei, die ihrer Art und Ausdrucksform nach der romanischen Kunst zugerechnet werden müssen, wir bereits kennen gelernt haben. Aber wie diese meist an Bauwerken von bereits gotischem Gepräge auftreten, so greift der Stilwandel nun bald auch im bildnerischen Schaffen Platz. Ein begeistertes Ringen nach dem Ausdruck neuen Lebensinhalts arbeitet so lange an der Umgestaltung der alten Formen, daß etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts — zuerst wiederum in Frankreich — der neue Stil sich abgeklärt hat, der sich ebenso schnell und unaufhaltsam wie die gotische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes verbreitete und als Ausdruck des innersten Empfindens der Zeit mit allgemeiner Übereinstimmung aufgenommen wurde. Doch schon im 14. Jahrhundert trat eine konventionelle Erstarrung ein, die in der Folgezeit zu jenem verschnörkelten Manierismus führte, der die bildende Kunst der Spätgotik charakterisiert.

Der neue Stil entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfaßte. Der tiefere Strom der Empfindung, welcher durch das Leben der Zeit ging und den einzelnen in ganz anderer Weise als bisher persönlich berührte, drängte nach Ausdruck. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung sollten sich in den gemeißelten und gemalten Gestalten aussprechen. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt: sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen läßt,

den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser ins Sentimentale gehende Ausdruck durch die Vorliebe, die Gestalten jugendlich zu bilden, und kaum läßt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Gebilden der byzantinischen, den mannhaften Heldengestalten der vollendeten romanischen Kunst. Im gotischen Stil haben auch die Männer meist den Ausdruck einer fast weiblichen Anmut, so dass man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blütezeit des Minnedienstes, des Marienkultus, der Frauenverehrung wahrzunehmen meint. Die Gewandung fließt in sanften, schöngeschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füße herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verrät, hat sie dasselbe doch, dem neuen volkstümlichen Zuge des Lebens nachgebend, so weit modifiziert, daß es ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Außenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja selbst ein scheinbar so äußerlicher Umstand wie jener, daß an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer überwiegender die Aufnahme feiner wollener Zeuge trat, ist für den Übergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannigfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluß geblieben.

Aber nicht die innere Empfindung allein bedingt die Gestalten und Bilder dieser Epoche, sondern vor allem auch ihr Verhältnis völliger Abhängigkeit von der Architektur. Ja, diese Unterordnung unter das architektonische Gesetz muß ebenso als das wesentlichste Moment in der Entwicklung namentlich der gotischen Plastik bezeichnet werden, wie es das der romanischen gewesen war. Es lag aber im Wesen der gotischen Bauweise, daß sie einerseits die Produktion an plastischen Bildwerken ungemein steigerte, anderseits die künstlerische Bedeutung des Einzelwerks herabdrückte. Zum Schmuck eines großen gotischen Doms gehörten viele Hunderte von Figuren, aber nur wenige davon befanden sich in einer dem Auge erreichbaren Nähe. So entstand leicht eine handwerksmäßige Massenproduktion, die den Verfall der Kunstfertigkeit im ganzen herbeiführte, um so mehr, als die Ausführung dieser architektonisch-dekorativen Arbeiten dem Steinmetzen anheimfiel, der sie wohl mit technischer Gewandtheit und Sauberkeit, aber ohne Verständnis der natürlichen Form zu leisten vermochte. — Durch die völlige Auflösung der Wandflächen im gotischen Stil wurde die Wandmalerei fast ganz unterdrückt und konnte auch durch die ausgedehnte Glasmalerei in den Kirchenfenstern nicht völlig ersetzt werden, da die außerordentliche technische Beschränkung derselben ihr einen freien Aufschwung unmöglich machte. Nur die italienische Kunst wußte sich, entsprechend dem Charakter ihrer Gotik, den Raum für Wandgemälde in alter Weise zu wahren und legte grade dadurch den Grund zu ihren späteren großen Erfolgen.

Immerhin lag auch in der bildenden Kunst des Nordens der Keim zu weiteren Fortschritten, namentlich durch die Richtung auf tiefere Beseelung der Gestalten und den natürlichen Ausdruck der Empfindung, wie er sich namentlich in den von der Architektur unabhängigen Werken, wie Grabbildwerken, Tafelbildern u. a. zu erkennen gibt. Indem der realistische Grundzug in diesem Streben durch ein

erneutes Studium der Natur im 15. Jahrhundert verstärkt und in höhere Bahnen geleitet wurde, entstand eine neue Kunst, welche der mittelalterlichen Auffassungsweise endgültig ihren Untergang bereitete.

B. Geschichtliche Entwicklung

Frankreich, die Niederlande und England

In der Plastik[1]) des 13. Jahrhunderts schreitet Frankreich an der Spitze der Bewegung. Die neu erstandenen Kathedralen verlangten einen bildnerischen Schmuck, wie ihn keine frühere Epoche in diesem Umfang gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale, die Türpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gotik beliebten horizontalen Galerien, welche das Hauptgeschoß der Fassade abschließen, wurden in umfassender Weise mit Figuren ausgestattet. Die bedeutende Ausdehnung dieser Schmuckglieder — zu den drei Portalen kommen oft noch an den Fassaden der Querschiffarme ebenso prachtvolle Eingänge hinzu — bot der Plastik einen Spielraum wie keine Epoche vorher. Dadurch steigerte sich das Bedürfnis und die Fähigkeit zur Komposition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene Divina commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluß der thronende Weltrichter, der die Guten von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser großen zyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann in beziehungsreicher Anordnung die Heiligen der Lokalsage mit ihren besonderen Legenden anzureihen pflegen. So wurde das Gemüt des Volkes von den ihm zunächstliegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit Umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Tätigkeiten, wie er sich im Rahmen der Tages- und Jahreszeiten darstellt, und geben zu mehr genrehafter Schilderung Anlaß.

Der Übergang von der bereits hochentwickelten französischen Skulptur des 12. Jahrhunderts zu der neuen Stilweise vollzieht sich ganz allmählich. Unter den drei Westportalen der Kathedrale von Paris gehört das rechte noch der älteren Epoche an (vgl. S. 265), das linke (Porte Ste.-Marie) und das mittlere Hauptportal, um 1215 ent-

Fig. 400 Christus vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens

[1]) *W. Lübke*, Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880. Vgl. die S. 261 Anm. 3, S. 264 und 265 angeführte Literatur.

standen, sind bereits echte Kinder der gotischen Kunst. Die Anordnung im ganzen ist dieselbe geblieben: an dem Türpfosten steht unter einem Baldachin die Gestalt der Madonna, resp. Christi, der Architrav und das Tympanon darüber sind mit Reliefs geschmückt. Aber wieviel flüssiger und lebendiger sind die Statuen der Pfeiler, die fein bewegte Madonna und der großartig-edle Christus, wie ausdrucksvoll die Reliefs aus dem Leben der Maria und dem Jüngsten Gericht im Vergleich mit den noch streng gebundenen, in der Weise der Chartreser Werke ausgeführten Skulpturen des Südportals! Innerhalb der streng festgehaltenen Grenzen tektonischer Bestimmtheit hat sich hier der Stil bereits zu reicher Ausdrucksfähigkeit und natürlicher Gefühlswärme entfaltet. Dasselbe gilt von den auch inhaltlich nahe verwandten Portalskulpturen der Kathedrale von Amiens, um 1240 entstanden. Die Christusgestalt am Hauptportal, „le beau Dieu d'Amiens" (Fig. 400), wahrt bei etwas reicherer Gewandtbehandlung noch durchaus die edle Strenge der Pariser Figur; er tritt gleich dieser auf Löwe und Drache als Sinnbilder des überwundenen Bösen. Auch die Madonna und die zahlreichen Figuren an den Portalschrägen sind bei großer Feinheit der Charakteristik durch anspruchslose Schlichtheit in Haltung und Gewandung ausgezeichnet.

Fig. 401
Frauengestalt vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims
(nach Baudot)

Zu einem selbst nach diesen Vorläufern unerhörten Reichtum ist der Statuenschmuck an der südlichen und nördlichen Querschiffsfassade der Kathedrale von Chartres entwickelt, der etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mag. Ausgehend von den mittleren Portalen, welche wiederum der Verherrlichung Christi und der Maria gewidmet und als der ursprüngliche Kern der ganzen Komposition zu betrachten sind, ergießt sich hier eine Fülle von fast zweitausend größeren und kleineren Figuren und Reliefs nicht bloß über die Seitenportale, sondern auch über Pfeiler, Archivolten und Laibungen der Vorhallen, in ihrem historisch-symbolischen Zusammenhange die ganze Lehre von der Erlösung, sowie das gesamte enzyklopädische Wissen der Zeit veranschaulichend. Diese Statuenreihen enthalten zugleich das vollständigste und belehrendste Kapitel über die stilgeschichtliche Entwicklung, welche die französische Plastik binnen wenigen Jahrzehnten durchlebte. Noch herrscht die strengste Unterordnung unter das architektonische Gesetz; die Gestalten bleiben in ihren Bewegungen eingeschränkt

durch den Pfeiler, den sie schmücken, oder durch den Keilbogen der Archivolte, an welchem sie angebracht sind; sie überschreiten in ihrem Kontur niemals die unsichtbare Grenze, welche der Steinblock, aus dem sie gemeißelt sind, ihnen auch nachträglich noch zu setzen scheint. Daher bleiben die Glieder nahe an den Körper gepreßt, die Gewänder schlicht herabfallend, in dünnzügige Parallelfalten gelegt, der ganze Körperbau schlank und gebrechlich. Von einer individuellen Charakteristik ist kaum die Rede, auch wo die Absicht porträtmäßiger Darstellung vorliegen sollte, namentlich die weiblichen Statuen gleichen einander oft aufs Haar, die männlichen tragen weiblichen Charakter. Aber innerhalb dieser mit hohem Stilgefühl festgehaltenen Normen entwickelten die französischen Steinbildner einen Adel, eine Anmut und eine liebevolle Sorgfalt der Behandlung, welche ihre besten Schöpfungen zu würdigen Gegenbildern der Antike macht, mit der sie allerdings an Verständnis und Beherrschung der körperlichen Form nicht zu wetteifern vermögen. Trotzdem ist es charakteristisch, in wie hohem Grade manche unter den Gestalten des vollendetsten Werkes dieser Epoche, des Fassadenschmuckes der Kathedrale von Reims, unmittelbar an bestimmte Werke der antiken Plastik erinnern! Die Reimser Hauptfassade (vgl. Fig. 325) wurde in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts begonnen, die Arbeit, insbesondere an den Querschiffsfassaden, zog sich wohl weit bis ins 14. Jahrhundert hinein. Die Ausführung in den oberen Partien ist meist nachlässig, auch sonst ungleich. Doch hält man sich an die vollendetsten dieser Bildwerke, so ist hier die klassische Höhe dieses Stils erreicht. In ununterbrochener Reihe stellen sich überlebensgroße Gestalten um die Wandschrägen der drei Westportale und die sie trennenden Strebepfeiler, zum Teil unter sich zu freien Gruppen, wie einer Verkündigung, Darstellung im Tempel (Fig. 401) u. a. verbunden. So wird schon in der Gesamtkomposition die eintönige Aufreihung vermieden, die Einzelgestalten sind nicht minder lebensvoll und charakteristisch durchgebildet. Insbesondere den Frauen wohnt fast durchweg ein hoher Zauber von Anmut und Würde bei; wie nach dem lebenden Modell studiert erscheinen die sitzenden Prophetengestalten an den seitlichen Strebepfeilern. Die innigste Verbindung von eindringlichem Naturstudium mit zartestem Schönheitsempfinden bekundet die Statue des segnenden Christus am Nebenportal der nördlichen Querschiffsfassade, die vollendetste Durchbildung des seit hundert Jahren immer wieder dargestellten Typus. Von köstlicher Feinheit sind hier auch die kleinen Bischofs- und Königsfiguren in den Hohlkehlen der Archivolte. — Die Schönheit der Gestaltenbildung in den Skulpturen von Reims ist bereits früher (1248) auch von den Statuen im Inneren der Sainte-Chapelle in Paris (Fig. 402) erreicht worden, verbindet sich hier aber in weit höherem Grade mit jener Hin-

Fig. 402 Apostelfigur aus der Ste. Chapelle in Paris

neigung zu weichlicher Sentimentalität, welche der Fortentwicklung der französischen Plastik verhängnisvoll werden sollte. Im Gewande altertümlicher Geziertheit tritt sie auch an den Madonnenstatuen der Querschiffsfassaden der Kathedralen zu Paris (1257) und Amiens („La Vierge dorée", nach 1258) auf, während die Bildwerke in den Tympanen dieser Portale (Fig. 403) von der lebendigen Frische der Erzählungskunst, welche grade die Reliefskulpturen dieser Epoche erreicht haben, eine sehr anziehende Vorstellung geben. Auch im 14. Jahrhundert blieb Naivität und Treue der Beobachtung in der Reliefplastik am längsten gewahrt, wie u. a. die Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der Auferstehenden an der Kathedrale zu Bourges beweisen.

Fig. 403 Relief mit der Legende des hl. Stephanus am Tympanon des südl. Querschiffportals von Notre-Dame in Paris

Die jugendfrische Schöpferkraft der Plastik des 13. Jahrhunderts hatte, wie die gleichzeitige Baukunst, in der Epoche König Ludwigs IX. ihren Höhepunkt erreicht. Mit dem Umschwung in der Architektur, welcher zu dem pomphaften Spiel des Flamboyantstils führte, trat auch ein Sinken der plastischen Kunst ein. Das lassen schon die seit dem Anfang des Jahrhunderts von *Jehan Rasy* ausgeführten, 1351 durch *Jehan de Bouteiller* vollendeten Reliefs an den Chorschranken von Notre-Dame in Paris erkennen, die immerhin noch durch die Virtuosität der Behandlung interessant wirken. Am längsten hielt sich durch das intensive Streben nach porträtmäßiger Treue die Grabplastik von der einreißenden Manieriertheit frei. Die Bischofs- und Fürstengräber in der Abteikirche von Fontrevault in Amiens, Rouen, und vor allem in der Gruft von Saint-Denis lassen die allmähliche Entwicklung in der Darstellung des Verstorbenen von einem allgemeinen Idealtypus zu wirklich individueller Charakteristik

deutlich verfolgen. Grade im Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden so vollendete Werke, wie die Grabsteine der Gräfin von Artois († 1311) oder Philipps V. und Karls des Schönen († 1328). Immerhin zeigt sich auch hier, daß die Kunst aus dem Dienste der allgemeinen Begeisterung und des opferfreudigen Glaubens in den der höfischen Repräsentation und der persönlichen Ruhmsucht übergetreten ist.

In diesem Sinne fanden die Künste eine bessere Pflege, als sie ihnen die französischen Könige während der Kriege mit England im 14. Jahrhundert angedeihen lassen konnten, an dem Hofe der reichen und prunkliebenden Herzöge von Burgund, namentlich seitdem diese die flandrischen und brabantischen Lande mit den durch Handel und Gewerbetätigkeit reichen Städten ihrem Gebiete hinzugefügt hatten. Hier war die alte Schule der Bronzegießer von Dinant durch eine Skulptorenschule in Tournay abgelöst worden, von deren durch reiche Schönheit und lebensvolle Anmut ausgezeichneten Werken sich Reste in der Kathedrale und der Maria-Magdalenenkirche, sowie mehrere Grabsteine in Privatbesitz daselbst erhalten haben. Doch fehlt es auch nicht an Werken, die das Fortbestehen der alten Meisterschaft in der Metalltechnik bis in eine ziemlich späte Epoche zu bezeugen scheinen. So zeigen zwei Grabplatten in graviertem Messing, die als Todesjahre der Bestatteten 1387 resp. 1423/39 angeben (Fig. 404), in der Kathedrale zu Brügge eine außerordentlich sichere und große Zeichnung, sowie feines Naturstudium in den Leichentüchern, welche die Gestalten vollständig einhüllen. Niederländische Künstler waren auch schon für die französischen Könige tätig gewesen, wurden jetzt aber vor allem von Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund nach seiner Hauptstadt Dijon berufen, um die 1383 von ihm gegründete Kartause daselbst mit ihren Werken zu schmücken. Besonders tritt *Claux Sluter* hervor, ein in mancher Beziehung bahnbrechender Künstler, der mit hohen Ehren ausgezeichnet 1411 in Dijon starb. Von ihm stammt der um 1400 im Hofe der Kartause aufgestellte Mosesbrunnen, einst ein hoher Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe darauf inmitten eines großen Bassins; erhalten ist das mittlere, von sechs Prophetenfiguren getragene Sockelstück (Fig. 405). Der Aufbau, mit schönen klagenden Engelsfiguren um den oberen Rand, ebenso wie die Gewandbehandlung sind noch ganz gotisch, aber die machtvolle Charakteristik der Prophetengestalten kündigt bereits das neue Zeitalter des Realismus an. Dasselbe gilt von den knienden Gestalten des Herzogs und seiner Gemahlin zu seiten

Fig. 404 Grabplatte in der Kathedrale zu Brügge

Fig. 405 Sockel des Mosesbrunnens von Claux Sluter

einer Madonna an dem Portal der Kartäuserkirche, sowie von dem Grabdenkmal Philipps des Kühnen († 1404), dessen ganz individuell gegebene Grabfigur die intimste Naturbeobachtung verrät. Die genialste Leistung des Künstlers sind aber die vierzig Gestalten des Trauerzuges von Hofleuten und Geistlichen, der sich in einer zierlichen Spitzbogenarkatur aus weißem Marmor rings um die Seitenflächen der Grabtumba bewegt (Fig. 406). Die feine Lebenswahrheit in den Werken des Claux Sluter, dessen Schule sich in Dijon und anderwärts weit bis in das Jahrhundert hinein verfolgen läßt, wurde durch eine sorgfältige polychrome Behandlung noch gesteigert. Sie leiten unmittelbar über zu jener Epoche des Realismus, die wenig später durch die Gemälde der Gebrüder *van Eyck* in den Niederlanden selbst eröffnet wurde.

Fig. 406 Gestalten von Leidtragenden am Grabmal Philipps des Kühnen von Claux Sluter

Die französische Malerei des 13. Jahrhunderts bleibt an allgemeiner Bedeutung hinter der gleichzeitigen Plastik weit zurück. Die Rolle, welche einst der Wandmalerei zugefallen war, übernahm im französischen Kathedralbau, ausschließlicher als sonst irgendwo, die Glasmalerei.[1]) Ihr bedeutendstes Denkmal sind die 146 Fenster der Kathedrale von Chartres, die an Zahl freilich noch durch die 183 Fenster der fünfschiffigen Kathedrale von Bourges[2]) überboten werden. Vorherrschend bleibt eine teppichartige Füllung der Fensterfläche, in welche kleine Felder mit figürlichen Darstellungen eingefügt werden. Diese

[1]) *F. de Lasteyrie,* Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. Paris 1853—57.

[2]) *Cahier* et *Martin,* Vitraux de la cathédrale de Bourges. Paris 1841—44.

Bildfelder, teils religiösen, teils profanen Inhalts — mit Beziehung auf die Stifter der Glasfenster und ihren Stand oder Beruf — bieten oft höchst reizvolle, auch kulturhistorisch interessante Darstellungen. Andere Beispiele haben sich in Reims, Rouen, Amiens und in der Sainte-Chapelle zu Paris erhalten. Im 14. Jahrhundert trat an Stelle dieses Teppichstils eine architektonische Tabernakelumrahmung, womit sich infolge der technischen Fortschritte zugleich eine bereicherte Farbengebung und der Versuch plastisch-perspektivischer Wirkung verband. Solche Malereien haben sich vornehmlich in den Kathedralen des Südens, in Limoges, Narbonne, Carcassonne, aber gelegentlich auch in Chartres, Beauvais, Evreux u. a. erhalten.

Ein ähnlicher Stilwandel läßt sich bezüglich der französischen Miniaturmalerei[1]) konstatieren, die in dem reichen und prachtliebenden 13. Jahrhundert sich rasch aus ihrem Tiefstande in romanischer Zeit (vgl. S. 266) erhob. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts blieb im ganzen der alte flächenhafte Charakter des Buchschmucks gewahrt, nur verbessert durch die Schärfe und Gewandtheit der Federzeichnung, sowie die sorgfältige Deckfarbenmalerei, auf deren Brillanz das Vorbild der Glasgemälde nicht ohne Einfluß geblieben ist. Der Stil der Figuren zeigt die gotische Schlankheit, gern werden die Bildchen in eine architektonische

Fig. 407 Drôleries aus einer französischen Bibel zu Stuttgart

Umrahmung mit farbigem Teppichgrund hineingesetzt. Diese Manier vertreten vor allem der bilderreiche Psalter des hl. Ludwig in der Pariser Nationalbibliothek und das Schatzbuch des Klosters Origny im Berliner Kupferstichkabinett (1312 begonnen). Eine besondere Gattung sind die Bilderbibeln und die zahlreichen Weltchroniken und Heiligenleben, deren interessantesten Schmuck die sich immer mehr einbürgernden „Drôleries“ bilden, Randbildchen humoristischen, satirischen oder allgemein phantastischen Inhalts mit deutlichen Anklängen an die Tier- und Lügenmärchen der Zeit, oft aber auch Typen und Darstellungen aus dem Leben, die ersten Anfänge einer wirklichen Genremalerei. Die Jaromirsche Bibel in Prag, eine Bibel aus Mons in der Stuttgarter Bibliothek (Fig. 407) und ein französisches Missale in der Bibliothek im Haag bieten reiche Beispiele.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts trat an Stelle der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung eine modellierende Gouachemalerei, oft Grau in Grau, mit dem Streben nach plastischer und perspektivischer Wirkung. Damit verbindet sich naturgemäß ein stärkerer Realismus, wie überhaupt geschärfte Naturbeobachtung und im ganzen eine mehr malerische Behandlungsweise. Die uns bekannten Künstler dieser Richtung, die für die großen Bücherliebhaber in der französischen Königsfamilie, namentlich Karl V. und seine Brüder, den Herzog von Berri und

[1]) *P. Lacroix*, Les Arts au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. Paris 1869. Vgl. die S. 59 Anm. 1 angeführten Werke.

Philipp den Kühnen von Burgund, tätig waren, stammen zum großen Teil aus Brabant und Flandern, so daß sich auch hier wieder der enge Zusammenhang mit den Niederlanden und der sich dort vorbereitenden Entwicklung ergibt. — Aus der großen Zahl der erhaltenen Prachtcodices — zu den schönsten gehörig, welche die Geschichte der Buchmalerei kennt — seien hier genannt: die beiden für den Herzog von Berri gemalten Psalter (Les petites heures und Les grandes heures) mit Bildern von *André Beauneveu* und *Jacquemart von Hesdin*, der Psalter des Herzogs Ludwig von Anjou (1390) und das Brevier von Belleville, sämtlich in der Pariser Bibliothek; ferner das Officium beatæ Mariæ virginis in der Bibliothèque Mazarine daselbst, und das vielleicht schönste aller französischen Gebetbücher, früher im Besitze des Herzogs von Aumale (nach 1400). — Dem weltbeherrschenden Einflusse der niederländisch-burgundischen Kunst, der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts uns auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens in Frankreich entgegentritt, vermochte sich schließlich auch Spanien nicht zu entziehen, wie wir bereits an der Betrachtung der Architektur bemerkt haben. Den Anschluß an Frankreich verraten noch die Hauptwerke der spanischen Plastik im 14. Jahrhundert, wie die Skulpturen am Hauptportal der Kathedrale zu Toledo und die Bildwerke am Portal von S. Maria del Mar zu Barcelona. Wie aber bereits unter den Schülern und Nachfolgern Claux Sluters in Dijon ein Spanier, *Juan de la Verta,* aus Aragonien, auftritt, so herrscht seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in der spanischen Plastik der flandrische Realismus, wie u. a. das Portal an Sta. Cruz zu Segovia, das Hauptportal der Kathedrale zu Salamanca, das Portal de los Leones an der Kathedrale zu Toledo, sowie in Portugal die Portale in Belem und Thomar erkennen lassen.

England hat, solange der Verschmelzungsprozess zwischen den angelsächsischen und normannischen Elementen der Bevölkerung andauerte, keine selbständige Kunstübung zu entwickeln vermocht. Indes konnte das Beispiel des mit dem Lande so nahe verbundenen Frankreichs nicht ohne nachhaltige Einwirkung bleiben. Zwar entzog die Kleinheit der Portalanlagen an den englischen Kathedralen der Skulptur ein wichtiges Feld der Betätigung, aber die breiten Fassadenflächen boten desto mehr Raum für plastischen Schmuck. Davon ist den Zerstörungen der Puritaner im 17. Jahrhundert entgangen vor allem die Fassade der Kathedrale von Wells (gegen 1250), wo in mehr als 600 Figuren eine ausführliche Darstellung der Erlösungsgeschichte gegeben wird. Die Vergleichung dieser Skulpturen der Übergangszeit mit der großartig schwungvollen Madonna am Hauptportal derselben Kirche oder den ähnlichen Bildwerken an den Portalen der Kapitelhäuser zu York und Rochester — sämtlich aus dem 14. Jahrhundert — zeigt, daß der Stil der englisch-gotischen Plastik sich ungefähr analog dem kontinentalen entwickelt hat. Die Tendenz zur linearen Nüchternheit, welche den Perpendikularstil heraufführte, ergriff aber bald auch die kirchliche Skulptur und führte zu Werken, wie die steifen, kleinen Reliefs aus dem Leben der hl. Ethelreda an den Kapitellen des Oktogons zu Ely (um 1343) oder die langweiligen Königsreihen an der Fassade von Lincoln (um 1377). — Eine besonders reiche und glänzende Tätigkeit hat die englische Kunst auf dem Gebiete der Grabmalsplastik entfaltet, entsprechend dem Bedürfnis der feudal-aristokratischen Herren des Landes. Die englischen Kathedralen, insbesondere die Westminsterabtei und die Templerkirche zu London, sind voll von eigenartigen Werken dieser Gattung, die oft — namentlich in der Darstellung streitbarer Könige und Ritter oder vornehmer Ladys — einen entschlossenen und wirkungsvollen Realismus bekunden. Die Lords erscheinen trotz der Grabesruhe im Begriffe, das Schwert zu ziehen und in ausschreitender Stellung oder auch

mit geschlossenem Visier, vorgehaltenem Schild und entblößtem Schwerte den Angriff des Gegners erwartend. Im 14. und 15. Jahrhundert gesellten sich zu den Grabmälern der Lordship die des niederen Adels und des Bürgertums, worauf in natürlicher Rückwirkung die ersteren mit desto größerer Pracht ausgestattet wurden. Zu der einfachen auf einer Platte aus Stein oder Metall ausgestreckten Grabfigur des Verstorbenen kommt ein reicher Baldachinaufbau und eine kunstvollere Ausschmückung des Sarkophags, sowie Ausführung in kostbarem Material, Vergoldung und Bemalung. Aber an künstlerischem Werte stehen diese Werke denen des 13. Jahrhunderts zumeist nach, die Auffassung wird einförmiger, geistloser, mehr den kirchlichen Anforderungen entsprechend. Die Gestalten ruhen fast durchweg in steifer Haltung, mit gefalteten Händen, und die oft sehr häßliche Modetracht der Zeit ist mit trockener Umständlichkeit wiedergegeben. Unzweifelhaft haben an dieser bis weit ins 15. Jahrhundert hinein fortgesetzten Tätigkeit zahlreiche ausländische Künstler direkten Anteil gehabt, wie denn z. B. grade für die schönsten unter den Königsgräbern zu Westminster, die Denkmäler Heinrichs III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290) der Name eines Meisters *William Torell* genannt wird, in dem man nicht ohne Grund einen toskanischen Künstler vermutet; auch das prächtigste Werk der Schlußepoche, das Grabmal des Richard Beauchamp († 1439) zu Warwick, ist wenigstens in seinen gegossenen Teilen durchweg von niederländischen Künstlern ausgeführt worden.

Die englische Malerei wird — abgesehen von den bemalten Glasfenstern der Kathedralen zu Salisbury, Lincoln und York — nach den Verwüstungen des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich durch Werke der Buchmalerei repräsentiert.[1]) Sie zeigen völlige Abhängigkeit von Frankreich, mit dessen Leistungen die hervorragendsten von ihnen, wie der Psalter des Robert von Ormesby in Oxford und zwei Psalterien im Britischen Museum aus dem 13., sowie das Salisbury-Buch aus dem 14. Jahrhundert wohl zu wetteifern vermögen.

Deutschland

Die Blütezeit der deutschen Plastik fiel, wie wir gesehen haben, in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts, als der gotische Baustil erst eben begann, hier weitere Verbreitung zu gewinnen, während er in Frankreich den Höhepunkt seiner Entwicklung bereits überschritten hatte. So wurzeln jene Werke in Freiberg, Naumburg, Bamberg, Straßburg, Freiburg usw. zum Teil noch in romanischem Boden, und auch ihre ganze Art weist sie eher jener früheren Kunstepoche zu, deren glanzvollen Abschluß sie bilden, trotz der sichtbaren Einwirkung der gleichzeitigen gotischen Skulptur Frankreichs, die ihre Betrachtung uns auf Schritt und Tritt kennen lehrt. Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts gleicht einer dem Reifen nahen Blüte, die vom warmen Hauche des Westwindes gewissermassen über Nacht zur vollen, prächtigen Blume entwickelt wird, nicht aber der ersten schüchternen Knospe eines jungen, neuen Triebes.

Diese in dem eigenartigen Wechselverhältnis der beiden Länder, Frankreich und Deutschland, historisch begründete Tatsache macht es auch erklärlich, daß die deutsche Plastik der Folgezeit eigentlich nur eine absteigende Entwicklung erkennen läßt. Unmerklich gleiten Auffassungs- und Empfindungsweise, sowie alle jene äußeren Merkmale der Formenbehandlung, die wir unter dem Begriffe „Stil" zusammenfassen, in das rein gotische Fahrwasser über, dessen Lauf von der bereits in majestätisch breitem Strom dahingleitenden französischen Kunst bestimmt wird. Solange das frische Lebensgefühl, die hohe, mit unbefangenem

[1]) *H. Shaw*, The Art of Illuminating as practised during the Middle-ages. 2. Aufl. London 1870.

Naturstudium gepaarte Idealität der Auffassung vorhält, bleibt auch das künstlerische Können auf der Höhe, sowie jene nachläßt, ist die konventionelle Manier, das Arbeiten nach einem bestimmten Schema da und bringt die Entwicklung ins Stocken. Die Mehrzahl der plastischen Werke des 14. Jahrhunderts gehört diesem

Fig. 408 Figuren der Tugenden an der Fassade des Strassburger Münsters

Stadium an und bietet deshalb, so zahl- und umfangreich sie sind, der historischen Betrachtung wenig Interesse. Eine Anzahl äußerer Umstände trugen dazu bei, die Lage grade der plastischen Kunst in Deutschland ungünstig zu gestalten. Die fortschreitende, von inneren Kämpfen begleitete Zerrüttung des Reiches und Schwächung der kaiserlichen Macht verhinderte einen so glanzvollen Schmuck der Bauten, wie er in Frankreich noch fortgesetzt entstand; keiner der deutschen

Dome bot den Bildhauern ähnliche großartige Aufgaben, wie etwa die Fassade von Reims; ganzen Landstrichen fehlte auch das für die Monumentalplastik geeignete bildsame Material. So geriet die Ausführung des plastischen Bildwerks fast ausschließlich in die Hände der zunftmäßigen Steinmetzen, welche ihm Größe und Freiheit des Stils nicht zu wahren vermochten. Endlich war die in Deutschland erwachte und mit besonderer Hingebung gepflegte Bewegung der „Mystiker" dem plastischen Schaffen besonders abhold und begünstigte eher die Werke der Malerei.

Der Übergang von der Epoche der Meisterwerke zu der hier skizzierten Entwicklung vollzog sich natürlich ganz allmählich. Den Statuen aus der Freiburger Vorhalle (vgl. S. 235) steht der Skulpturenschmuck des Inneren noch

Fig. 409 Apostelfiguren an der Fassade des Doms zu Köln

ziemlich nahe, bis auf einige erst im späteren 14. Jahrhundert dazugekommene Statuen, die sich durch ihre gewaltsame Bewegung sehr charakteristisch davon unterscheiden. Auch die zahlreichen Statuen an der Straßburger Münsterfassade, insbesondere die Figuren der Tugenden (Fig. 408) und der klugen und törichten Jungfrauen an den beiden Seitenportalen sind nicht ohne Beziehung zur Freiburger Schule und erfreuen durch ihre mannigfaltigen und lebendigen Motive; doch finden sich darunter auch schon solche von übertriebener und gesuchter Haltung. Die Gesamtanordnung und der Gedankenzusammenhang des Fassadenschmuckes schließt sich hier so eng, wie bei keinem anderen deutschen Bauwerke, der französischen Weise an. Eine ähnliche Dekoration in kleinerem Umfange und trockenerer Ausführung weist die Kirche zu Thann im Elsaß (um 1346) auf. Am Mittelrhein vertreten die Plastik des 14. Jahrhunderts vor allem die Skulpturen des Kölner Doms. Die überlebensgroßen Gestalten

Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Chorpfeilern (1349—1361) mit wohlerhaltener Polychromie sind sorgfältig ausgeführt, aber süßlich im Ausdruck und mehrfach von affektiert geschwungener Haltung. Anziehender wirken durch die edlen und charaktervollen Köpfe die Apostelgestalten (Fig. 409) am südwestlichen Portal, die aber schon dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts angehören.

Zahlreicher und im ganzen bedeutender sind auch hier die Werke der Grabmalsplastik, deren sich in allen rheinischen Kirchen Beispiele finden. In Straßburg läßt sich als Künstler des seltsamen Doppelgrabes der Grafen von Werd in St. Wilhelm (um 1350), sowie des schönen Grabsteins der Markgräfin Irmengard im Kloster Lichtenthal in Baden ein Meister *Wölfelin von Rufach* konstatieren. Das feine Grabmal Kaiser Rudolfs von Habsburg im Dom zu Speier, die Doppelgräber des Pfalzgrafen Ruprecht († 1410) und seiner Gemahlin in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg, eines Ritters von Holthausen mit seiner Frau († 1371) im Dom zu Frankfurt und eines hessischen Landgrafen mit Gemahlin in der Elisabethkirche zu Marburg mögen die bemerkenswertesten sein. Reich an Gräbern geistlicher Würdenträger sind die Dome zu Mainz und Köln. Durch originelle Darstellung ragen die Grabsteine der Erzbischöfe Siegfried und Peter von Aspelt († 1320) (Fig. 410) hervor, welche den Kirchenfürsten inmitten der deutschen Könige darstellen, welche er gekrönt hat, ein packender Ausdruck geistlichen Machtbewußtseins, aber in künstlerischer Hinsicht nur ein Beweis, wie tief das plastische Lebensgefühl gesunken war. Unter den verhältnismäßig seltenen Denkmälern des Erzgusses ist das um 1322 errichtete Grabmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom mit seiner großartig und doch individuell aufgefaßten Porträtgestalt das bedeutendste.

Fig. 410 Grabmal Peters von Aspelt im Dom zu Mainz

Die Werke der schwäbischen Bildnerschule, von deren lebhafter Tätigkeit die Skulpturen an den Hauptportalen der Dome zu Augsburg und Ulm (Mitte des 14. Jahrhunderts), am Chor und an den Portalen der Heiligkreuzkirche zu Gmünd (vgl. Fig. 360) und an der Frauenkirche zu Eßlingen (nach 1406)

Zeugnis ablegen, sind durch lebendige und gemütvolle Darstellungsweise ausgezeichnet, aber ohne festes plastisches Körpergefühl. Die Formenbehandlung ist weich und malerisch, was ganz gut zu der naiven, genrehaften Art der Komposition paßt. Am bedeutendsten wirkt außer einigen Prophetenfiguren vom Ulmer Hauptportale das schöne Relief mit dem Drachentöter Georg im Tympanon des Westportals zu Eßlingen (Fig. 411); das Südportal derselben Kirche (Fig. 412) zeigt dagegen in seiner Häufung der dekorativen Motive und in der ungeschickten Teilung der Tympanondarstellung des Weltgerichts bereits das Sinken des Geschmacks und der kompositionellen Fähigkeiten.

Der Mittelpunkt bildnerischer Tätigkeit in Franken war seit Beginn des 14. Jahrhunderts das aufstrebende Nürnberg.[1]) Noch stärker als in den schwäbi-

Fig. 411 Tympanon des Westportals der Frauenkirche zu Esslingen

schen Arbeiten tritt hier ein bürgerlich solider, etwas nüchterner Grundzug bestimmend hervor. Die Statuen und Reliefs, mit denen seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die Portalwand von St. Lorenz, etwas später die Portale von St. Sebald und die Vorhalle der Frauenkirche ausgestattet wurden, sind zum Teil hervorragend tüchtige Arbeiten, in denen ein gesundes Gefühl für Natürlichkeit den konventionellen Schwung in Schranken hält. Bedeutender aber wirken manche Einzelwerke, wie die angebliche Statue Karls IV. von der Fassade

[1]) *A. Graf Pückler-Limpurg*, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

eines Nürnberger Hauses im Berliner Museum, eine Gruppe der Anbetung der Könige in der Jakobskirche, sowie namentlich die kleinen Terrakottagestalten einiger sitzender Apostel in derselben Kirche und im Germanischen Museum, die zusammen mit den holzgeschnitzten Figuren des Deokarusaltars in St. Lorenz und anderen Werken eine reiche bildnerische Tätigkeit bis ins 15. Jahrhundert hinein bezeugen. In ihnen allen verbindet sich mit der gotischen Weichheit der langgezogenen Gewandfalten eine auffallend ruhige Komposition und charaktervolle Bildung, namentlich in den jugendschönen Köpfen. Auch die Statuen des Schönen Brunnens (1385—1396) auf dem Markte — soweit sie nicht restauriert sind — zeigen eine feinere künstlerische Durchbildung. — Wohl nicht ohne Zusammenhang mit der schwäbisch-fränkischen Bildnerschule sind die plastischen Werke dieser Epoche in Böhmen zu denken. Wichtiger als die künstlerisch

Fig. 412 Tympanon des Südportals der Frauenkirche zu Esslingen

unbedeutenden 21 Porträtbüsten von Zeitgenossen im Triforium des Prager Doms, gleich der Statue des hl. Wenzel daselbst ein Werk des Dombaumeisters *Peter Parler* (vgl. S. 336), ist das bronzene Reiterstandbild des hl. Georg auf dem Hradschin, 1373 von *Martin* und *Georg von Clussenbach* gegossen — die Übersetzung einer noch völlig stilisierten Goldschmiedsarbeit in halbe Lebensgröße, von peinlicher Sorgfalt in der Durchführung aller Details.

In den sächsischen Landen scheint nach der Blütezeit des 13. Jahrhunderts eine gewisse Ermattung des plastischen Schaffens eingetreten zu sein. Zwar schließen sich die Skulpturen im Dom zu Magdeburg, insbesondere die klugen und törichten Jungfrauen an der „Paradiesespforte“ und die schöne Statue Kaiser Ottos I. am Hauptportal noch der älteren, guten Tradition mit Glück an, aber bereits die Wiederholungen jener so beliebten Statuenreihe an der Martinskirche zu Braunschweig und am Dom zu Erfurt bezeichnen eine absteigende Entwicklung zu größerer Karikiertheit in Bewegung und Ausdruck.

Im übrigen ist es auch in Nord- wie in Süddeutschland hauptsächlich die Grabplastik, welche am ehesten zu einem Aufgeben des koketten Linien-

Fig. 413 Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau

schwunges und der sentimentalen Grazie des konventionellen Stils nötigte und dafür den Gestalten mehr individuelles Leben einflößte. In Süddeutschland wären das schöne Doppelgrab Graf Ulrichs von Württemberg und seiner Gemahlin Agnes in der Stiftskirche zu Stuttgart (wohl noch aus dem 13. Jahrhundert), sowie mehrere Grabsteine zu St. Emmeran in Regensburg und im Dom zu Würzburg vorzüglich zu erwähnen, in Sachsen die Gräber der Markgrafen von Meißen in der Fürstengruft zu Altenzelle, die der Grafen von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt, ein Doppelgrab von Vater und Sohn in Nienburg a. S. und als das reichste und späteste das Denkmal des Grafen Gebhard († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt. In der ruhigernsten Auffassung der Grabfigur und in der Anordnung von Nischen mit den kleinen Figuren leidtragender Kleriker und Hofleute an den Seitenflächen der Tumba schließt sich dem Typus dieser Denkmäler auch das polychrome Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau (Fig. 413) an, das einzige bedeutendere Kunstwerk dieser Epoche in den östlichen Landen.

Den niederdeutschen Landstrichen, ebenso wie den nordöstlichen Provinzen Pommern und Preußen, die erst jetzt in der Geschichte der Kunst eine Rolle zu spielen begannen, fehlte auch für die bildnerische Tätigkeit geeignetes Steinmaterial. Von dem Surrogat des gebrannten Tons, dessen Anwendung durch den landesüblichen Backsteinbau nahegelegt war, ist auffallender-

Fig. 414
Musizierender Engel
(von einer Grabplatte zu Schwerin)

weise nur sporadisch Gebrauch gemacht worden, wie in den Bildwerken der Goldenen Pforte an der Marienburg. Auch in Bronzeguß ist nur ein einziges namhaftes Werk, das Grabmal des Bischofs Heinrich Bockolt († 1341) im Dom zu Lübeck ausgeführt worden. Dagegen tritt für die Herstellung von Grabmälern — dem vorhandenen Bedürfnis nach jedenfalls die wichtigste Aufgabe — die Technik gravierter Bronze- und Messingplatten ein, wobei eine einfache Umrißzeichnung mit der Figur des Verstorbenen in die Fläche eingraviert

Fig. 415 Elfenbeintafel mit Ritter und Dame

Fig. 416 Gotisches Sakramentshäuschen (Stockheim)

und dann mit einer schwarzen oder farbigen Masse ausgefüllt wurde; eine reiche architektonische oder ornamentale Umrahmung mit oft sehr reizvollen Motiven (Fig. 414) kam meist hinzu. Das Ganze ist weniger ein Werk der Plastik, als der Zeichenkunst. Derartige Werke finden sich nicht bloß in der ganzen norddeutschen Tiefebene und den angrenzenden Gebieten von Paderborn bis Stralsund und Breslau, sondern, wie wir gesehen haben, auch in den Niederlanden (vgl. Fig. 404), in Frankreich und England, und es scheint kein Zweifel, daß sie von einem Zentralpunkt aus — der wahrscheinlich in den Niederlanden zu suchen sein wird — über das ganze in Frage kommende Gebiet ver-

breitet worden sind. So erklärt sich am besten die auffallende Übereinstimmung in dem Charakter der Zeichnung auch an weit voneinander entfernten Orten und ihre Überlegenheit über gleichzeitige Produkte lokaler Kunstübung, die sich zuweilen selbst als rohe Versuche zur Nachahmung darstellen.

Zunächst als ein Ersatz für das kostbare und oft schwer zu beschaffende Stein- oder Bronzematerial, dann aber auch als ein Ausdruck des Strebens nach verstärkter farbig-malerischer Wirkung müssen die bemalten Holzschnitzwerke betrachtet werden, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa in Deutschland häufiger vorkommen. Namentlich die Altäre,[1]) welche mit der steigenden Höhe der Kirchen gleichfalls höher und komplizierter gestaltet wurden, sind häufig in dieser Technik ausgeführt; sie bestehen jetzt meist aus einem schreinartigen Gehäuse, in welchem Holzschnitzfiguren aufgestellt sind und das mit einem oder zwei bemalten oder geschnitzten Flügelpaaren geschlossen werden kann. Eines der frühesten erhaltenen Werke ist der große Schnitzaltar in der Barfüßerkirche zu Erfurt. Es ist der ganz auf farbige Wirkung begründete Charakter des gotischen Kircheninneren, an den uns diese bemalten Schnitzaltäre nachdrücklich erinnern. Eine allgemeinere Bedeutung haben sie aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlangt, als der Realismus in ihnen sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel fand.

Kleine Tragaltärchen und Diptychen wurden auch jetzt noch gern in Elfenbein geschnitzt, wenn auch die Bedeutung dieser Kunstübung für den kirchlichen Kultus allmählich abnahm. Dafür wurden profane Geräte, Kästchen, Buchdeckel, Spiegelkapseln u. dgl. desto häufiger in Elfenbein ausgeführt (Fig. 415), und die Weichheit und Grazie des gotischen Stils erreicht in dem hier gebotenen kleinen Maßstabe oft besonders anziehende Wirkungen.

Fig. 417 Gotische Monstranz (Sedletz)

Die gotische Kleinplastik und dekorative Kunst wurde ungünstig beeinflußt durch die tyrannische Allein-

[1]) *F. Münzenberger*, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Fortgeführt von *St. Beissel*. (Lichtdrucktafeln.) Frankfurt a. M. 1885 f.

herrschaft der architektonischen Formen. Nicht bloß kleinere Arbeiten aus Haustein, wie die seit der Einführung des Fronleichnamsfestes (1316) häufig ausgeführten Sakramentshäuschen (zur Aufbewahrung der Monstranz mit der Hostie) wurden durchaus in den Formen der Monumentalarchitektur ausgeführt (Fig. 416), diese wurden selbst auf Werke aus gegossenem Metall, wie Taufbecken, Lesepulte, Rauchfässer, Leuchter und andere kirchliche Geräte übertragen und herrschen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts unbedingt in der gesamten Goldschmiedekunst, aus der sie die alten schönen Techniken des farbigen Flächenschmucks durch Email- und Filigranarbeit allmählich ganz verdrängen. So wurden die Reliquiarien in Form von gotischen Kirchen, die Monstranzen als zierlich durchbrochene Türme gebildet (Fig. 417) und die Goldschmiede überboten sich darin, ihrem geschmeidigen Material immer neue, künstlichere Verschnörkelungen des architektonischen Formendetails abzugewinnen. Auch wo keine unmittelbare Nachahmung stattfindet, da fügen sich die Konturen und Formen im allgemeinen dem gotischen Stilgesetz: die Kuppe des Kelches wird schlanker, einem umgekehrten Spitzbogen angenähert, Knauf und Fuß werden architektonisch gegliedert und mit Maßwerk verziert (Fig. 418). Diesen Charakter des mit strengem Stilgefühl Durchgearbeiteten trägt auch die Arbeit in Schmiedeeisen, welche die Gotik zu großer Vollkommenheit ausgebildet hat. An Stelle der in älterer Zeit üblichen Bronzegüsse treten jetzt allgemein Türen aus starken Eichenbohlen, die durch kunstvolle Beschläge größere Festigkeit und zugleich ihren Schmuck erhielten (Fig. 419).

Fig. 418 Gotischer Kelch (Klosterneuburg)

Für die deutsche Malerei wurde vor allem wichtig, daß der gotische Stil ihr die ausgedehnteren Wandflächen, auf denen sie sich früher hatte ergehen können, immer mehr entzog. Die große Zukunft, welche der deutschen Wandmalerei im 13. Jahrhundert zu blühen schien, ging dadurch unwiederbringlich verloren. Gleich allen nordischen Nationen erkauften auch die Deutschen die Einheit des Kunststils auf Jahrhunderte mit der völligen Einbuße der Fähigkeit, in großräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich in den gotischen Kirchengebäuden des Nordens überwiegend auf das Tafelbild angewiesen, und selbst bei den Altarwerken wurde

Fig. 419 Gotischer Türanschlag (Nürtingen)

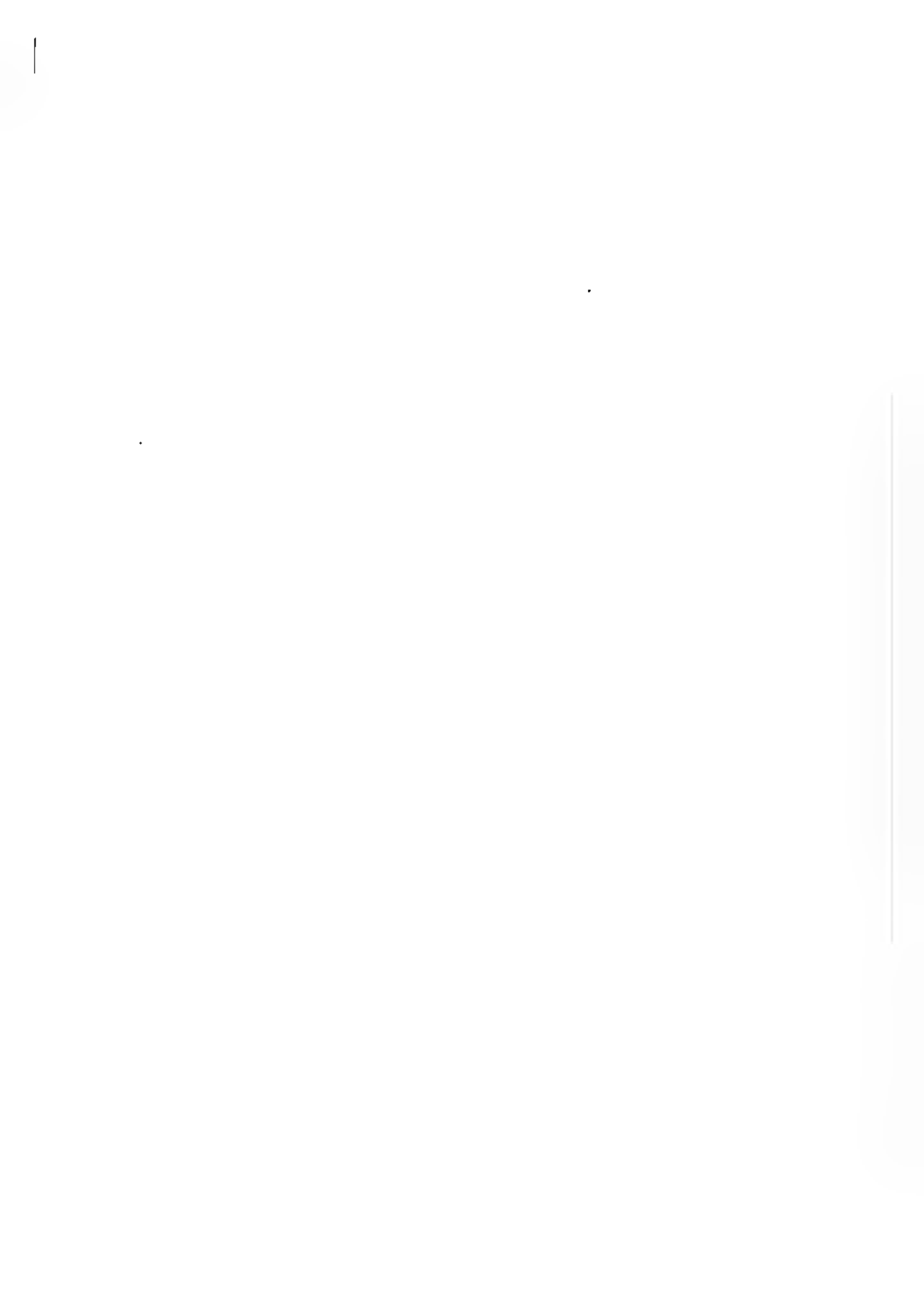
ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde in Stoffen und Behandlungsweise eine gewisse idyllische Beschränkung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den erhaltenen gotischen Wandmalereien sind die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler[1]) hervorzuheben. Noch besitzt der zwischen Heiligen in der Mandorla thronende Christus (Fig. 420) einen Zug erhabener Größe. Aber die Heiligengestalten sind sehr langgestreckt, die Motive der Haltung wie der Gewänder weich, von konventioneller Grazie. Bedeutender erscheinen die durch den Abbruch der Kirche leider untergegangenen und nur in Kopien erhaltenen Wandgemälde der Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge. Der dreischiffige Raum

Fig. 420 Wandgemälde in der Apsis der Abteikirche zu Brauweiler

war an Wänden wie Decken ganz mit Gemälden bedeckt, die zusammen einen vollständig durchgeführten Zyklus ergaben. In der Chornische bildete Gottvater im ersten Gewölbejoch Christus, im zweiten Maria, im dritten der Weltrichter den Mittelpunkt. Auch hier tritt die schlanke, weiche Bildung der Gestalten charakteristisch hervor. Inhaltlich ist der polemische Zug in den Darstellungen des Jüngsten Gerichts von Interesse: die Seligen (Fig. 421), welche unter Führung eines Bischofs von einem Engel der Himmelstür zugeleitet werden, sind ausschließlich Handwerker und Landleute mit den Attributen ihrer Beschäftigung, während in der Schar der Verdammten nur die bevorrechteten Stände vertreten sind, Mönche und Nonnen, Fürsten und feine Damen. Man sieht deutlich, auch die Monumentalmalerei ist bürgerlich geworden nicht bloß durch die Person der Ausführenden, sondern auch ihrer Gesinnung nach. Lehrreich in einer anderen Richtung sind die Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms (um 1322) mit Szenen

[1]) Vgl. das S. 238 Anm. 1 zitierte Werk von *E. aus'm Weerth.*



Fenster aus dem Strassburger Münster (um 1300)

(Nach Kolb, Glasmalereien*)

aus dem Leben der Maria, des Petrus und des Papstes Silvester: sie weisen einen nahen Zusammenhang mit der Buchmalerei auf, sowohl durch die Art des Inschriftenfrieses mit Initialen, welcher unter den Hauptdarstellungen entlang läuft, als auch durch die dazwischen eingesprengten Drolerien. Leider scheint mit dem neuen Stil auch eine unsolide Technik aufgenommen zu sein: die Tempera ist hier fast unmittelbar auf den Stein aufgetragen, so daß sie papierdünn abblättert. — Am Oberrhein bieten St. Peter und Paul zu Weißenburg und die Kirche zu Rosenweiler bei Rosheim im Elsaß, ferner der Dom zu Metz, sowie die Krypta des Baseler Münsters mehr oder minder ansehnliche Reste von Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, die aber an künstlerischer Bedeutung jene niederrheinischen Denkmäler nicht erreichen. Dasselbe gilt von den Überresten

Fig. 421 Zug der Seligen
Wandgemälde von Ramersdorf

in Schwaben (in Konstanz, Reutlingen, Kirchheim, Ulm, Maulbronn u. a.), wo die kleine 1380 gestiftete Veitskirche zu Mühlhausen aber wenigstens noch ein anschauliches Gesamtbild malerischer Ausstattung mit biblischen und legendarischen Szenen bewahrt hat, wie dies ähnlich sonst nur noch die Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle bietet. Im deutschen Nordosten stehen die Gewölbmalereien der Marienkirche zu Kolberg mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament als ein vereinzeltes Beispiel da.

Die Stelle von Wandmalereien ersetzten auch in Deutschland häufig Glasgemälde, und die erhaltenen Reste zeigen, daß sie im ganzen sich dem in Frankreich beobachteten Entwicklungsgange anschließen. Der älteren Manier mit Medaillonfeldern auf Teppichgrund gehören u. a. die Fenster der Elisabethkirche zu Marburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Stiftskirche zu Altenburg bei Köln, der Dionysiuskirche zu Eßlingen an, welche sämtlich noch dem 13. Jahrhundert entstammen. Etwas später, um die Wende zum 14. Jahr-

hundert, sind die Glasgemälde in den österreichischen Stiftern Klosterneuburg und Heiligenkreuz zu datieren, welche durch geschmackvolle Anwendung der Grisaillemalerei (grau in grau) ausgezeichnet sind und die Bilder österreichischer Markgrafen enthalten. Die Farbenstimmung in den Glasmalereien des entwickelten gotischen Stils ist durch häufige Anwendung des Gelb (Silbergelb), welches als neue Erfindung zu der bis dahin einzigen Malfarbe des Schwarzlot hinzukam, lichter und goldiger geworden; noch wichtiger war die Erfindung

Fig. 422 Von den Glasgemälden in der Kirche zu Königsfelden

des mit einer zweiten farbigen Schicht überzogenen Glases (Überfangglas), das durch Ausschleifen bestimmter Stellen eine erhebliche Bereicherung der Farbenskala und Erleichterung der Technik gewährte. Zu den schönsten Beispielen dieses Stils gehören die neun Fenster im Chor von Königsfelden mit der Lebensgeschichte Christi und Szenen aus der Heiligenlegende (Fig. 422), sowie sechs Fenster im Kloster Kappel in der Schweiz; ferner die Fenster im Chor des Kölner Doms, in den Schiffen der Münster von Straßburg und Freiburg. In Süddeutschland besitzen die Dome von Regensburg und Augs-

burg, ferner die Marthakirche zu Nürnberg hervorragende Werke aus dieser Epoche; zwei Fenster in St. Sebald sind als Stiftungen der Familien Tucher und Schürstab 1365 und 1379 datiert. Noch reicher, aber auch wesentlich freier und der allmählichen Auflösung des Stils entgegenführend entfaltete sich die Glasmalerei im 15. Jahrhundert. Die alte feierliche Hoheit und strenge Architektonik wurde unter dem Einfluß der realistischen Tafelmalerei aufgegeben und bildmäßig entwickelte Kompositionen oft von heiter-weltlichem Charakter, in prachtvollster Farbengebung traten an ihre Stelle. Auch hiefür bieten die Nürnberger Kirchen mit ihren Stiftungen reicher Patrizierfamilien (Tuchersches Fenster 1481, Volkamersches Fenster 1493 in St. Lorenz) die schönsten Beispiele.

Fig. 423 Wandgemälde aus „Tristan und Isolde“ in Schloss Runkelstein

Neben der schwärmerischen Religiosität des 14. Jahrhunderts steht unvermittelt seine heitere Lebensfreude, der Hang zu ausschweifenden Lustbarkeiten und üppigem Kleiderprunk. Die schweren Drangsale aber, welche grade in diesen Zeitläuften die Welt heimsuchten — ununterbrochene Kriegsnot, schwere Pestseuchen und Hungersnöte — erzeugten jene schwermütig-resignierte Stimmung, die bezeichnenderweise jetzt zuerst in allerlei Todesbildern zum Ausdruck kommt. Nach einer in der französischen Dichtung der Zeit verbreiteten Fabel werden — in Deutschland zuerst in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler nachweisbar — drei Könige in all ihrem Prunk den Gestalten dreier Toten gegenübergestellt, in denen sie und der Beschauer ihr Spiegelbild und ihre Zukunft

erblicken. Aus diesem Gedankenkreise heraus sind später die eigentlichen sog. „Totentanzbilder“ entwickelt worden, im 15. Jahrhundert ein beliebtes Thema der Wandmalerei, wie u. a. erhaltene Beispiele in den Marienkirchen zu Lübeck und Berlin (1480—90) erweisen. Aber unbekümmert um solche bange Mahnungen brach die heitere Lebensstimmung der Zeit in den Wandmalereien hervor, die jetzt — häufiger als je zuvor — zum Schmucke profaner Gebäude ausgeführt wurden. Die Haupträume in den Behausungen reicher Ritter und Bürger werden, wo man nicht den noch kostbaren Prunk gewirkter Teppiche zur Verfügung hatte, kaum ohne ornamentale und figürliche Bemalung geblieben sein; und wenn begreiflicherweise auch grade von diesen Werken vieles zerstört ist, so zeigen erhaltene Reste doch zur Genüge, dass die neue Aufgabe der Kunst auch neuen Gewinn brachte. Den besten Aufschluß darüber geben die Malereien auf Schloß Runkelstein[1]) bei Bozen, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, aber zum Teil

Fig. 424 Hagar in der Wüste
Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems in Stuttgart

schon im Auftrage Maximilians I. zwischen 1506 und 1508 restauriert. Die Darstellungen in der oberen offenen Hofhalle mit ihrer Zusammenstellung heidnischer, jüdischer und christlicher Helden, der berühmtesten Könige, Ritter, Liebespaare usw. knüpfen an ähnliche Gestaltenreihen an, wie sie schon in der karolingischen Wandmalerei auftraten (vgl. S. 117). Die Wandgemälde in der unteren Bogenhalle und verschiedenen inneren Räumen sind beliebten Dichtungen der Zeit entnommen, dem „Wigalois“, dem „Garel im blühenden Tal“, vor allem aber „Tristan und Isolde“ nach dem Gedichte Gottfrieds von Straßburg; der Zyklus,

[1]) *J. V. Zingerle* und *J. Seelos*, Freskenzyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen. Innsbruck 1859.

in 13 Bilder eingeteilt, schließt mit der Szene, wie Tristan, als Pilger verkleidet, Isolde ans Land trägt und diese darauf das Gottesurteil trügerisch besteht (Fig. 423). Die Malereien, monochrom in grüner Farbe ausgeführt — wie dies „en grisaille" schon bei französischen Miniaturen und den Glasmalereien der Zeit uns begegnet ist — sind durch ungekünstelte, lebendige Erzählung ausgezeichnet. Am selbständigsten durch ihre kecke Schilderung des wirklichen Lebens erscheinen die Tanz-, Jagd- und Turnierbilder im sog. Neithartsaale und die am vollständigsten erhaltenen dekorativen Malereien des Badezimmers. In ähnlicher Weise, teils aus der ritterlichen Dichtung, teils aus dem Leben der Zeit entnommen, sind die Stoffe der Wandbilder im Schlosse Lichtenberg im Vintschgau, Burg Neuhaus in Böhmen (1338), aber auch in vornehmen Bürgerhäusern in Konstanz und Winterthur und im Ehinger Hof zu Ulm (1384).

In der Buchmalerei der Zeit gingen zwei Strömungen nebeneinander her. Die eine stellt sich als die natürliche Fortentwicklung der am Schlusse der vorigen Epoche (vgl. S. 258 f.) bemerkten nationalen Illustrationstechnik dar. Rechtsbücher, Reim- und Weltchroniken, sowie volkstümliche Andachtsbücher bilden ihr Anwendungsgebiet; noch immer herrscht die einfache Federzeichnung vor, die aber durch ausgedehntere Verwendung der Farbe in ihren Ausdrucksmitteln wesentlich bereichert wird. Man begnügt sich oft nicht mehr mit einem leichten Antuschen der derb gezeichneten Umrisse, sondern füllt diese mit sorgfältig aufgetragenen Deckfarben vollständig aus. So erscheinen unter den Illustrationen der oft abgeschriebenen Weltchronik des Rudolf von Ems (Exemplare in St. Gallen, Wolfenbüttel, Stuttgart u. a.) neben den üblichen Federzeichnungen auch Bilder in Deckfarbenmalerei mit teppichartigem Untergrunde (Fig. 424), die aber in der kunstlosen Komposition, der derben, improvisatorischen Art der Zeichnung sich von jenen durchaus nicht unterscheiden; die Tracht, die ganze Schilderungsweise sind die der eigenen Zeit. Noch engere Beziehung zum Leben und Treiben des Tages, wenn auch ohne jede künstlerische Absicht, herrscht in den Rechtsbüchern (Handschriften des „Sachsenspiegel" in Dresden, Oldenburg (1336), Wolfenbüttel, des „Schwabenspiegel" in Brüssel), wo die alleinige Absicht auf Verständlichmachung eines Rechtssatzes die Darstellungen bestimmt. Weit höher aber steht das bedeutendste Werk dieser Richtung, die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin im Koblenzer Staatsarchiv.[1]) Die Bilder, in leicht mit Wasserfarbe kolorierten Umrissen gezeichnet und nur stellenweise in Deckfarbe ausgeführt, rühren offenbar von einem Augenzeugen der Kaiserfahrt her. Auch sie streben in erster Reihe nach Deutlichkeit, und da es sich auf eigene Anschauung gründet, führt dieses Streben oft zu wirklich ergreifender Schilderung, wie bei der Totenklage der Mannen an der Leiche des Kaisers. Auch eine gewisse Individualisierung, namentlich in den Köpfen Heinrichs und Balduins, läßt sich bemerken. Andererseits bleibt der Maler oft in traditionellen Hilfsmitteln, wie der größeren Körperlänge des Herren gegenüber dem Diener, und in vollständiger Ratlosigkeit bezüglich der Perspektive und Landschaft stecken.

Ein näheres Verhältnis zur Wirklichkeit erstreben endlich auch die Illustrationen populärer Erbauungsschriften, wie der — später so genannten — „Armenbibel", des „Heilsspiegel", der „Concordantia caritatis" u. a. Ihrem Inhalt nach war diesen Darstellungen, die sich ganz auf der althergebrachten typologischen Zusammenstellung von alt- und neutestamentlichen Vorgängen aufbauten, freilich kein Spielraum gegeben. Aber in der Auffassung, Gestaltung und Be-

---

[1]) Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevirensis, herausg. von der Dir. der preuß. Staatsarchive. Text von Dr. G. Irmer. Berlin 1881.

seelung der überlieferten Motive, ferner im Anschluß an Tracht und Sitte der Zeit vermochten die Künstler doch oft eine nicht geringe Selbständigkeit zu entfalten. So bieten insbesondere die Handschriften der „Armenbibel" im Stift St. Florian[1]), in der Konstanzer Lyzeumsbibliothek[2]) und in München (um 1360), ferner die „Concordantia caritatis" im Kloster Lilienfeld (nach 1350) manches frisch empfundene Bild. Im ganzen lassen diese zahlreich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein gefertigten Bilderzyklen einen ununterbrochenen Fortschritt in der realistischen Darstellungsweise erkennen, die grade ihrer volkstümlichen Beliebtheit wegen Beachtung verdient. Aber auch höher geartete religiöse Bilderwerke, wie die Wellislausbibel[3]) und das Passionale der Prinzessin Kunigunde in Prag (1312) vermochten sich diesem Streben nach feinerer Beseeltheit und Natürlichkeit nicht zu entziehen. Jedenfalls erscheint die Herrschaft des alten traditionellen Stils in ihnen bereits völlig ausgetilgt.

Nicht so ganz aus nationalem Boden entsprungen wie diese volkstümlichen Werke, dafür aber an künstlerischer Vollendung ihnen weit überlegen sind auch im 14. Jahrhundert die für die höfischen Kreise bestimmten Handschriftenillustrationen. Genau entsprechend den geistigen Interessen der gebildeten Gesellschaft der Zeit gehören sie einerseits zu Gedichtsammlungen, andererseits zu Andachtsbüchern für den Privatgebrauch, wie Breviarien u. dgl. Ihre Technik schließt sich an das Vorbild der glänzenden französischen Buchmalerei an und läßt auch, wie diese, den allmählichen Übergang von flächenhafter Ausmalung sorgfältigst behandelter Federzeichnung zu einer plastisch modellierenden Gouachemalerei erkennen, die im wesentlichen bereits der gleichzeitigen Tafelmalerei entspricht. — Wohl das älteste der Werke dieser Richtung ist die Weingartener Liederhandschrift in der Landesbibliothek zu Stuttgart,[4]) um 1280 wahrscheinlich in Süddeutschland entstanden. Die 25 Bilder wollen historische Dichterporträts geben, ohne Anspruch auf individuelle Treue, aber mit liebevoller Versenkung in die Mannigfaltigkeit ihrer Beschäftigungen; sie sind teils als Streiter, Kreuzfahrer und Jäger, teils in nachdenklicher Haltung, im Gespräch mit der Geliebten usw. dargestellt. An Umfang und Bedeutung wird die Sammlung übertroffen von der ähnlichen Liederhandschrift der Heidelberger (früher der Pariser) Bibliothek, welche von einer unbegründeten Tradition mit dem Züricher Geschlecht der Manesse in Verbindung gebracht wird[5]). Sie enthält 140 Bilder von drei verschiedenen, zum Teil von der Weingartner Handschrift abhängigen Künstlern ausgeführt (um 1330). Die Technik ist die gleiche, aber die künstlerische Durchführung steht höher. Ein lebhaft bewegtes Bild des ritterlichen Lebens in Kampf und Turnier (vgl. die farbige Tafel), in Jagd und Spiel, in höfischer Geselligkeit und schmachtendem Minnewerben entfaltet sich vor unseren Augen; selten fehlen die blondgelockten Frauen, welche dem Kampfspiel zuschauen, zierliche Huldigung empfangen oder auch den Ritter im Bade bedienen. So treten die ritterlichen Sänger von Kaiser Heinrich VI. und Konradin bis zu Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide fast alle in dieser Bildergalerie auf, ohne tieferes Eingehen auf ihre Charakteristik, aber stets mit lebensvoller Anmut geschildert; am sorgsamsten ist freilich immer die Wiedergabe ihrer äußeren Erscheinung, der Waffen und Wappen, der Helmzierden und

[1]) *A. Camesina* und *G. Heider*, Die Armenbibel im Stifte St. Florian. Wien 1863.

[2]) *Laib* und *Schwarz*, Biblia Pauperum. Nach dem Original herausgeg. Zürich 1867.

[3]) *Wocel*, Welislaws Bilderbibel. (Abhandl. d. k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, VI, 4.) Prag 1871.

[4]) Herausgegeben vom Literarischen Verein zu Stuttgart 1843.

[5]) *F. X. Kraus*, Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift. Straßburg 1887. — *A. Oechelhäuser*, Die Miniaturen der Univers.-Bibl. zu Heidelberg 1887 f.

Banner. „Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulsschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen.“ Ähnlichen Charakter trägt die Handschrift von Wolframs „Wilhelm von Oranse“ (1334) in Kassel, besonders interessant durch die große Anzahl halbvollendeter Bilder, welche uns die große künstlerische Überlegenheit des Zeichners über den Illuminator und das ziemlich handwerksmäßige Verfahren des letzteren vor Augen führen.

Fig. 425 Bildinitial aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts

Den Fortschritt zu der modellierenden, mehr malerischen Behandlung der späteren französischen Buchmalerei vertritt in Deutschland vor allem die Prager Miniatorenschule, die ihre Entstehung dem am französischen Hofe gebildeten Kunstsinn Karls IV. verdankt. Die Ausschmückung der weniger für den König selbst, als für die Männer seiner Umgebung hergestellten Prachtwerke geht nach französischem Muster zumeist von dem Bildinitial (Fig. 425) aus, der eine kleine Figurendarstellung auf gemustertem Teppichgrunde enthält und den Ansatzpunkt breit ausgesponnenen, oft die ganze Blattseite umziehenden Rankenwerks bildet, das durch eingestreute Medaillons mit Bildern und Wappen, und durch Tiergestalten und Drolerien wirkungsvoll belebt wird (Fig. 426). Grade diese Randbildchen machen die Werke der Prager Buchmaler anziehend, während sie in der Feinheit der Figurenbehandlung hinter den französischen Vorbildern zurückblieben. Bezeichnende Werke dieses Stiles sind das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johann von Neumarkt (um 1360), das Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366), beide im Böhmischen Museum, sowie das Missale seines Nachfolgers Johann Oczko von Wlaschim (Metropolitanbibliothek). Unter Karls begabtem, aber gewalttätigem und ausschweifendem Sohne Wenzel entstanden wohl noch eine Reihe prachtvoller Arbeiten, wie der Wilhelm von Oranse (1387) in der Ambraser Sammlung und vor allem die für den Kaiser angefertigte deutsche Bibelübersetzung (Wiener Hofbibliothek), aber die derbere Empfindung, der Mangel an Gediegenheit der Zeichnung und Feinheit der Farbe verraten ein Sinken des höfischen Geschmacks; seltsam berührt auch die Vorliebe für Darstellungen aus Wenzels intimstem Liebesleben

Fig. 426 Aus dem Gebetbuch Eberhards im Bart in der Bibliothek zu Stuttgart

selbst in den Drolerien der Bibelillustration. — Gleichzeitig mit der Prager Miniatorenschule blühte die Buchmalerei am Hofe zu Wien, deren hervorragendste Denkmäler das Evangeliar des *Johann von Troppau* für Erzherzog Albrecht II. von Österreich (1368) und die deutsche Übersetzung von Durandi Rationale (beide in der Wiener Hofbibliothek) sind; sie gehören durch den Ernst künstlerischer Gesinnung und das hohe Maß des Könnens zu den bedeutendsten Erzeugnissen der deutschen Buchmalerei. — Auch einige rheinische Werke, wie das Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1360—88) im Trierer Domschatz und aus späterer Zeit (1415) das Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern (im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin) sind hier zu nennen. Bereits dem Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört das Gebetbuch Eberhards im Bart in der Stuttgarter Bibliothek an (vgl. Fig. 426), das bei Übereinstimmung in der allgemeinen Verzierungsart deutlich bereits den Einfluß des Realismus in den Einzeldarstellungen erkennen läßt.

Prag wurde durch Karl IV. für einige Jahrzehnte nicht bloß ein Mittelpunkt der Buchmalerei, in erster Reihe standen vielmehr dem Herrscher seine umfangreichen Bauten und für ihre Ausschmückung berief er Künstler aus aller Herren Ländern. So bildete sich schon um 1348 die Prager „Malerzeche“, die älteste nachweisbare Zunftgenossenschaft von Malern.[1] Die bunte Zusammensetzung der vom Kaiser beschäftigten Künstlerschar kommt zunächst in den Malereien im Kreuzgang des 1348 begonnenen Emausklosters zu Prag[2]) zum Ausdruck, die ein Gemisch aus italienischen, besonders sienesischen, und deutschen Stilelementen charakterisiert. Einheitlicher erscheinen die Wandgemälde auf der etwa gleichzeitigen Burg Karlstein[3]) (vgl. S. 345). Die Tätigkeit zweier auch

[1]) *Pangerl* und *Woltmann*, Das Buch der Malerzeche in Prag. Quellenschr. z. Kunstg. XIII. Wien 1878.

[2]) *J. Neuwirth*, Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters zu Prag. Prag 1897.

[3]) *J. Neuwirth*, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

sonst vom Kaiser viel begünstigter Maler, *Nikolaus Wurmser* und *Theodorich von Prag*, wird uns hier ausdrücklich bezeugt — jener also ein Vertreter der älteren rheinischen Schule, dieser ein Landesgeborner. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Malereien beschränkt die Möglichkeit der Vergleichung, doch glaubt man wenigstens die Wandgemälde in der Marienkapelle dem *Nikolaus*, die in die Wände eingelassenen 133 Holztafelbilder der Kreuzkapelle, mit Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehrern und Heiligen, dem *Theodorich* zu-

Fig. 427 Altarbild aus der Böhmischen Schule in der Veitskirche zu Mühlhausen a. N.

schreiben zu dürfen. Von dem weichen, rundlichen Idealkopf des Meisters Nikolaus, den auch manche Madonnenbilder in böhmischen Kirchen zu Hohenfurt, Krumau u. a. aufweisen, unterscheiden sich die Gestalten des Theodorich charakteristisch durch kräftigere Formen der leicht an den slawischen Typus anklingenden realistischen Physiognomien, bei noch unentwickeltem und unsicherem Körperbau. Seine Apostel und Kirchenväter — zwei davon, die Heiligen Ambrosius und Augustinus jetzt in der Gemäldegalerie zu Wien — erscheinen bei aller Derbheit nicht ohne geistige Belebung. Den allgemeinen Typus seiner Kunst und seiner Schule, deren Tätigkeit und Einfluß offenbar auch nach den benachbarten

Ländern, insbesondere Schlesien und Süddeutschland übergriff, repräsentieren gut das Votivbild des Bischofs Oczko im Rudolfinum zu Prag und das Altarbild von 1385 in der von böhmischen Künstlern erbauten und ausgestatteten Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar (Fig. 427).

Die Prager Schule, durch den Kunstsinn eines mächtigen Herrschers ins Leben gerufen und von ausländischen, französischen wie italienischen Künstlern — denen sie sogar ihr Bestes zu verdanken scheint — mannigfach beeinflußt, hatte nur eine vorübergehende Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei. Eine um so tiefere und nachhaltigere Wirkung ging von den Malerschulen von Köln und Nürnberg aus. Das „goldene Köln“, von jeher ein Mittelpunkt des deutschen Kulturlebens, damals durch Handel und Gewerbe reicher und mächtiger als je zuvor, wurde in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der wichtigste Ausgangspunkt einer geistigen Bewegung, der Mystik,[1] die ein neues, tieferes und innigeres Verhältnis des einzelnen zu Gott anzubahnen strebte, als das offizielle Kirchentum zu bieten schien. Nicht bloß in Fasten und Beten, sondern in völliger Hingabe der Seele, in einem „tugendlichen, göttlichen Schauen“ beruht das Heil — so lehrten Albertus Magnus, Meister Eckhardt, Johann Tauler und andere „Gottesfreunde“. Der Kunst, vornehmlich der Malerei, standen sie freundlich gegenüber; sie empfahlen, „allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde“. — Die Blüte der kölnischen Malerei ist durch die Mystik nicht hervorgerufen, aber die Werke der Maler bringen die Zartheit der Empfindung, die Glut schwärmerischer Hingebung, welche in den Schriften der Mystiker walten, zu vollendetem Ausdruck. Die Werke der kölnischen Wand-, Buch- und Tafelmalerei aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie die Reste von Wandgemälden

Fig. 428 Madonna mit der Wickenblüte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

[1]) *E. Hintze*, Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule. Breslau 1901.

aus dem Rathaussaale und ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi im Museum, ferner die Miniaturen des Rennenbergschen Missale (1357) in der Dombibliothek zeigen den älteren gotischen Stil in hoher Vollendung; auch errang schon damals ein kölnischer Maler *Wilhelm von Herle,* der von 1358—1372 nachweisbar ist, so großen Ruhm, daß ihn ein Chronist als den „besten Maler in deutschen Landen" zu rühmen vermochte. Aber der glänzende Aufschwung der kölnischen Malerei fällt erst gegen Schluß des Jahrhunderts und wird durch Werke, wie der Klarenaltar im Dom, die Madonna mit der Wickenblüte (Fig. 428) im Museum, die hl. Veronika mit dem Schweißtuch in der Münchener Pinakothek, die hl. Katharina und Elisabeth im Germanischen Museum u. a. m. bezeichnet, in denen das neue Ideal vollendet ausgebildet erscheint.[1]) Vielleicht darf der zu jener Zeit in Köln viel beschäftigte und angesehene Maler *Hermann Wynrich von Wesel* als ihr Urheber und damit als der geniale Neuerer betrachtet werden, der die überkommenen Formen mit tieferem individuellen Leben erfüllte und den Geist der von zarter Schwärmerei erfüllten Zeit in der Kunst zum Ausdruck brachte.[2]) Ein eigenartiges Schönheitsideal charakterisiert namentlich seine weiblichen Gestalten: zart, schmächtig, fast schulternlos ist der Körper, in sanftfließende Gewandung gehüllt; die Hände, weiß und schmal, mit zerbrechlichen Fingern, kaum tauglich, eine Blume oder einen Gewandzipfel zu halten. Aber den Eindruck beherrscht ganz das von Holdseligkeit verklärte Antlitz mit den sanftblickenden Augen, dem blühend-zarten Inkarnat der Wangen, dem in blonden Wellen die Stirn umgebenden Haar. Demut und fromme Hingebung sprechen sich darin aus, aber auch die sonnige Heiterkeit unschuldigen Seelenglückes. Leidenschaftlichere Empfindungen, Schmerz und Trauer auszudrücken, bleibt dem Maler solcher Gestalten natürlich versagt. In der Darstellung der Kreuzigung (Fig. 429) kommt er nicht über ein stilles Betrübtsein hinaus; bewegtere und figurenreiche Kompositionen sind überhaupt nicht seine Sache, er liebt wenige, ruhig zueinander geordnete Figuren. Aber die idyllische Anmut der Kindheitsgeschichte Christi (am Klarenaltar) hat kaum jemals ein Künstler mit so persönlicher Empfindung darzustellen gewußt; hier kommt auch seine Natur- und Weltfreude in vielen Einzelzügen zur Geltung, ja selbst vor der Landschaft schreckt er nicht zurück. Über alle Unvollkommenheiten aber täuscht uns hinweg der keusche Adel seiner Empfindung, die treue Sorgfalt der Behandlung, der zarte Schmelz und die Leuchtkraft seines Kolorits.

Künstlerische Eigenschaften dieser Art kommen nur in der Tafelmalerei zur vollen Geltung; die Gemälde der kölnischen Schule sind in dieser Epoche ausschließlich Altarwerke oder kleinere Tafelbilder, und die Tafelmalerei ist durch sie recht eigentlich zur wichtigsten Gattung des malerischen Schaffens erhoben worden. Von goldenem Grunde, der oft ein gepunztes zartes Randmuster erhält und durch die gotischen Architekturformen der Einfassung gegliedert wird, heben sich die in zarten Farben leuchtenden Gestalten ab, ebenso wie die einzelnen Bäume und Felsen, welche diesem Stil als Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes genügen. Von einem Bemühen um Darstellung des räumlichen Schauplatzes, um perspektivisch richtige Darstellung auch des Körpers überhaupt ist keine Rede; die Gestalten stehen, wie in den alten Mosaiken und Emailmalereien, noch immer als farbige Fläche auf dem Goldgrunde. Auch wenn im Verlauf der reichen Tätigkeit, welche die an den Meister des Klarenaltars sich

---

[1]) *L. Scheibler* und *C. Aldenhoven,* Geschichte der Kölner Malerschule mit 100 Lichtdrucktafeln. Lübeck 1902.

[2]) *Ed. Firmenich-Richartz,* Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII (1895).

anschließende Schule entfaltet, figurenreiche und in Einzelheiten bereits mit fortgeschrittener Charakteristik behandelte Kompositionen entstehen, wie die Kreuzigung der Sammlung Clemens in Aachen, heben sich die vorderen Figuren von einem ganz allgemein behandelten Felsterrain, die hinten stehenden Figuren vom goldenen Grunde ab. Wie ein erstes Anzeichen eines neuen Naturgefühls berührt es dagegen, wenn in der reizenden Darstellung der Madonna im Paradiesgärtlein, die mit ihrer anmutigen Schilderung der sittigen Jungfrauen und Jünglinge, welche gleichsam den Hofstaat der himmlischen Königin bilden, so ganz aus dem poetisch-idyllischen Geist der Kölner Schule heraus erfunden ist

Fig. 429 Der Crucifixus mit Maria, Johannes und vier Heiligen
Votivbild im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

(Städtisches Museum zu Frankfurt), nicht bloß eine ausführliche, perspektivisch gedachte Schilderung des Gartens mit seinen Blumen und Sträuchern und der Umfassungsmauer gegeben ist, sondern auch der Grund dahinter die blaue Himmelsfarbe erhalten hat. Früher als die Kölner Schule selbst, von der sie andererseits stark abhängig sind, haben die westfälischen Maler, unter denen im Anfang des 15. Jahrhunderts Meister *Konrad von Soest* als eine faßbare Persönlichkeit hervortritt, das Landschaftliche und Architektonische in ihren Schöpfungen betont.

Aber auch über die kölnische Schule, welche in ihren geringeren Leistungen bald in eine der ganzen Richtung naheliegende Affektation und Sentimentalität verfallen war, brach der Geist der neuen Zeit herein. Das lehren uns die Werke eines Malers, der etwa ein halbes Jahrhundert nach *Hermann Wynrich* schuf, *Stephan Lochners*. Er stammt vom Oberrhein und ist erst seit 1442 in

Köln nachweisbar, wo er 1451/52 starb. Also wird auch sein Hauptwerk, das „Kölner Dombild", nicht vor dem fünften Jahrzehnt entstanden sein. Es ist als Altar für die Rathauskapelle gemalt und erst im 19. Jahrhundert in eine der Chorkapellen des Doms übertragen worden. Die Haupttafel (Fig. 430) zeigt die Anbetung der drei Könige als feierliche Zeremonie mit der in der Mitte thronenden Madonna; daran schließen sich auf den Flügeln die beiden Hauptheiligen der Stadt, St. Gereon und St. Ursala mit ihrem Gefolge (Fig. 431); die Außenseiten

Fig. 430 Mitteltafel des Kölner Dombildes von Stephan Lochner

der Flügel enthalten die Verkündigung. Am fortgeschrittensten erscheint eigentlich diese Verkündigungsszene: sie geht in einem fast getreu der Wirklichkeit nachgebildeten Gemache vor sich, man sieht die Dielen und die Holzdecke in richtiger Perspektive, aber der ganze hintere Teil des Zimmers ist durch einen ausgespannten Vorhang verdeckt. Auf den Innenbildern herrscht unbestritten der reine Goldgrund; es ist wohl ein Stück Erdboden mit Rasen und Blumen angegeben, aber ein wirklicher Raum soll nicht dargestellt werden; nur die vorn stehenden Figuren sind gruppiert, die Hauptpersonen, wie die knienden Könige und die beiden Heiligen auch durch überragende Körpergröße ausgezeichnet. So waltet noch im wesentlichen bestimmend der mittelalterliche Idealstil. Die Frauenköpfe zeigen überwiegend die altkölnische Holdseligkeit, wenn auch der Typus ein etwas vollerer geworden ist; unter den Männern finden sich einige ernste, kräftige

Gestalten neben seraphisch zarten Erscheinungen; die Bewegungen, namentlich der Beine, sind noch ziemlich schematisch. Im ganzen aber herrscht doch ein lebhafterer Natursinn und eine ausgesprochene Weltfreude, die sich am entschiedensten in der Liebe zu erkennen gibt, mit welcher die kostbare Modetracht der Ritter und Jungfrauen behandelt ist; sie strahlt im Glanze des Goldes und der Farben, die Faltenzüge sind nicht mehr so konventionell wie früher. So mischt sich ein starker Zug von Beobachtung der Wirklichkeit in die Strenge des alten Stils. Als Vorstufen zu diesem Werke mag man die Madonna mit dem Veilchen im Erzbischöflichen Museum und die Madonna im Rosenhag (Fig. 432) betrachten, in denen noch ganz die poetisch-idyllische Stimmung vorwaltet. Entzückende Engelchen umgeben musizierend und anbetend die fürstlich geschmückte Madonna mit dem Kinde. Dem Dombild ganz nahe steht die 1447 datierte Darbringung Christi im Tempel (Darmstädter Galerie); durch eine Prozession kerzentragender Kinder und die leis humoristische Gestalt Josephs, der in seiner Tasche das Geld zusammensucht, ist hier ein bewegterer Zug in die Komposition gebracht.

Fig. 431 Linker Flügel vom Kölner Dombild des Stephan Lochner

Stephan Lochner bezeichnet die Übergangsepoche in der Kölner Malerschule; er gehört im Kerne seines Wesens noch dem Mittelalter an, dessen Kunstideal in seinem Rathausaltar noch einmal einen glänzenden und hinreißenden Ausdruck gefunden hat. Die auf ihn folgende, zum Teil auch schon die gleichzeitige Generation von Malern gab sich weit rückhaltsloser dem Einfluß der ausgesprochen realistischen Kunst hin, welche von Flandern aus den Rhein aufwärts in Deutschland vordrang und bald allerorten einen völligen Umschwung in der Malerei hervorrief, dessen Betrachtung nicht mehr der Kunstgeschichte des Mittelalters angehört.

Am günstigsten lagen die Vorbedingungen für diese neue, mit offenem Blick der Wirklichkeit und dem Leben zugewandte Kunst in der dritten großen Malerschule, welche bereits das 14. Jahrhundert blühen sah, der Nürnberger.[1]) Sie

[1]) *H. Thode*, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891.

erwuchs unter anderen Verhältnissen als die Kölner Schule, der sie an Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung deutscher Kunst bald gleichkommen sollte.

Fig. 432 Madonna im Rosenhag im Museum zu Köln
von Stephan Lochner

Nürnberg war im Vergleich zu Köln eine junge Stadt, nicht auf jahrhundertlanger Tradition baute sich hier die Kunsttätigkeit auf, und sie blieb demgemäß den Strömungen der Zeit, dem Wechsel des Geschmacks allezeit leichter unterworfen. Architektur und Plastik nahmen in der aufstrebenden Stadt die erste Stelle ein,

und schon in den Werken der Bildhauer haben wir eine Neigung zu Natürlichkeit und Einfachheit bemerken können, die sie einigermaßen von der Überschwenglichkeit des allgemeinen gotischen Stils unterscheidet (vgl. S. 387). Gering und unbedeutend sind die Reste der Nürnberger Malerei aus dem 14. Jahrhundert, das bedeutendste darunter wohl ein Christus als Schmerzensmann im Kloster zu Heilsbronn. Erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts scheint die Malkunst in Nürnberg einen Aufschwung genommen zu haben, zunächst unter Anregung durch die benachbarte böhmische Schule. Wenigstens der bedeutendste Maler dieses Zeitraums, Meister *Berthold,* läßt sich wohl kaum ohne Zusammenhang mit der böhmischen Kunst denken. Seine Werke — worunter der sog. Deichslersche Altar im Berliner Museum das früheste, das Imhofsche Altarwerk

Fig. 433 Imhofsches Altarwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Meister Berthold

in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Fig. 433) das bekannteste sein dürften — zeigen dieselben unentwickelten, kurzen Gestalten, dieselben schmalen Gesichter mit der feinen langen Nase und den scharfgezogenen Augenbrauen, seine Madonnen auch dasselbe Arrangement des feingefältelten, weißen Kopftuches wie zahlreiche Gemälde der böhmischen Kunst, und auch von dem italienischen Formenideal, das für jene vielfach bestimmend war, mag ein letzter Rest in ihnen noch fühlbar werden. Feierliche Ruhe und Würde bleibt ihnen bei aller Innigkeit des Gefühlsausdrucks eigen; von dem übertrieben Zarten und Süßen hält sich die Nürnberger Schule mehr als jede andere fern. Neben Meister *Berthold,* dessen datierbare Gemälde etwa den Zeitraum von 1420—40 umfassen, treten als bedeutende Künstlerindividualitäten hervor der *Meister des Wolfgangsaltars* in St. Lorenz und der *Meister des Tucherschen Altars* in der Frauenkirche (um 1450). Während ersterer die holde Unschuld und Reinheit mittelalterlichen Kunstempfindens noch

einmal mit aller Anziehungskraft in seinen Gemälden zur Geltung bringt — ein schöner Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä im Breslauer Museum muß besonders erwähnt werden —, ringt in den Werken des zweitgenannten Meisters

Fig. 434 Marmorkanzel in S. Andrea zu Pistoja von Giovanni Pisano

bereits ein leidenschaftlicheres Empfinden nach Ausdruck, das die idealen Formen des bisherigen Stils verschmäht und in dem Streben nach unmittelbarer Naturnachahmung sein Genügen sucht. Weit ungestümer und energischer als der

schönheitsselige Stephan Lochner drängt dieser Nürnberger Meister nach einem neuen Ideal; noch sind seine Gestalten plump und häßlich, ganz eingehüllt in dicke, grobe Gewänder, aber eine ergreifende Wahrheit der Empfindung drückt sich in ihren kräftigen Zügen, ihrer lebhaften Gebärdensprache aus. Trotz Goldgrund und anderen Äußerlichkeiten ist der alte Kunststil in diesen Gemälden innerlich bereits überwunden. Mit dem Häßlichen beginnt, wie später so oft in der Kunstgeschichte, die Wahrheit ihre befreiende Tat.

Italien

Die bildende Kunst dieser Epoche in Italien stand zur Architektur in einem weit weniger engen Abhängigkeitsverhältnis, als dies in den nördlichen Ländern der Fall war. Daraus ergibt sich für die Plastik, daß hier jene handwerkliche Massenproduktion fehlt, die anderwärts den Eindruck des bildnerischen Schaffens trübt; wo die Plastik sich mit der Architektur verband, geschah es in mehr zwangloser Weise, nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Der Malerei aber blieben im Organismus des italienischen Kirchenbaues ganz andere Flächen verfügbar, als in den Ländern der strengen Gotik, und sie gewann grade in den Jahrhunderten, welche sie anderwärts immer mehr auf das Tafelbild einschränkten, hier erst jene volle Entwicklung als Monumentalkunst, die ihr auch späterhin so große Überlegenheit über die nordische Malerei sichern sollte. Bei diesem günstigeren Verhältnis der drei Künste untereinander vermochten einzelne große Persönlichkeiten, die auf verschiedenen Gebieten des Schaffens tätig waren, auch der gesamten Kunst des Zeitalters ihren Stempel aufzuprägen. Und so steht die italienische Gotik vornehmlich unter dem Zeichen *Giovanni Pisanos*, des Bildhauers und Baumeisters (vgl. S. 363), und *Giottos*, des Malers, dessen Campanile zu Florenz (vgl. S. 334) nicht minder seinen Ruhm als Architekt und Bildhauer verkündet.

Giovanni Pisanos[1]) (ca. 1250–1320) Hauptwerk ist die 1301 vollendete Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (Fig. 434). Sie rückt durch ihre äußere Ähnlichkeit mit dem Hauptwerk seines Vaters im Baptisterium zu

Fig. 435 Eckgruppe von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

[1]) *M. Sauerlandt*, Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf 1904. Vgl. auch S. 268 Anm. 2.

Pisa den Gegensatz zwischen diesen beiden Künstlern, der zugleich die Scheidung zweier Stilepochen bedeutete, in volles Licht. Der Aufbau gleicht dem älteren Werk bis auf die etwas reichere Ausstattung mit Figuren und die mehr zugespitzte Form der Tragebögen. Auch die Auswahl der Szenen für die Reliefs stimmt überein, nur ist — charakteristischerweise — an Stelle der „Darbringung im Tempel" die dramatisch bewegte Darstellung des „bethlehemitischen Kindermords" getreten. Denn Giovanni Pisano sucht den Ausdruck der Leidenschaft, dem sein Vater noch mit kühler Erwägung des für die plastische Schönheit förderlichen Maßes aus dem Wege ging. Er ist eine Natur von genialer Tiefe und Stärke des Empfindungslebens und teilt seinen Gestalten davon mit, so daß auch jene so oft dargestellten Vorgänge aus der Geschichte Christi in seiner Auffassung überraschend neu erscheinen. Das zeremonielle, an das klassisch-antike Vorbild gebundene Wesen in der Kunst Niccolos ist aus seinen Schöpfungen völlig entschwunden. Seine Madonna ist ganz Mutter, die zärtlich ihr Neugeborenes betrachtet oder erschauernd die demütige Verehrung der fremden Weisen empfängt; sein Christus hängt nicht wie ein Heros, sondern wirklich als ein Jammerbild am Kreuze (vgl. Fig. 434), und der Schmerz der Mutter ist ergreifender und pathetischer kaum je zuvor dargestellt worden. In dem Übermaß solchen Strebens nach Ausdruck und Bewegung erscheinen dann freilich seine Kompositionen oft gedrängt, überfüllt — wie schon an der Kanzel zu Siena — und die natürlichen Gesetze des Reliefstils werden zugunsten einer ganz malerischen Anordnung vergessen.

Fig. 436 Eckfigur (Sibylle) von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

Aber die vornehme Größe seiner Gestaltenbildung tritt zum Teil schon in den Eckfiguren zwischen den Reliefs, wie dem schönen Engel der Gruppe der Evangelistensymbole (Fig. 435), noch bedeutsamer in den Gestalten der Sibyllen an den unteren Ecken des Aufbaus (Fig. 436) in die Erscheinung. Der Ausdruck großartiger Erregtheit in Verbindung mit dem Adel der Form hat hier schon oft die Erinnerung an Michelangelos spätere Gestaltung desselben Themas wachgerufen. — Noch leidenschaftlicher und heftiger bewegt, aber in der Ausführung flüchtiger sind die Reliefs der Kanzel aus dem Dom zu Pisa (1303—1311), die sich jetzt auseinandergenommen im Museo civico befinden; der Aufbau freilich hatte nie die überladene Form wie in dem ebendort befindlichen Modell, sondern schloß sich im ganzen dem früheren Werk an. Am reinsten tritt die

plastische Kunst Giovannis wohl in seinen Madonnen zutage, welche Größe der Form mit innigem Empfindungsausdruck vereinigen. Die Statuen über der Tür des Baptisteriums und im Camposanto zu Pisa, die Elfenbeinstatuette in der Sakristei des Doms daselbst, ferner die Madonnen im Dom zu Prato, in der Scrovegni-Kapelle zu Padua, in den Museen zu Berlin und Turin können als eigenhändige Werke des Meisters gelten.

Giovanni Pisano war der einflußreichste Künstler seiner Zeit. Eine ausgebreitete Tätigkeit in ganz Mittel- und Oberitalien — u. a. seit 1290 als Dombaumeister in Siena, nach 1303 als Architekt und Bildhauer der Scrovegni-Kapelle in Padua — bezeugt den allgemeinen Ruhm, den er genoß, und brachte seine

Fig. 437 Erschaffung Adams und Evas — Relief an der Domfassade von Orvieto

Kunst überall zu tiefer Nachwirkung. Eine besonders zahlreiche Gruppe von Künstlern schließt sich, außer in Pisa und Florenz, an ihn in Siena an. Der bedeutendste darunter ist *Tino da Camaino* († 1339), der hauptsächlich als Grabbildner in Pisa, Florenz und Neapel tätig war. Die Grabfigur Kaiser Heinrichs VII. im Camposanto zu Pisa und die jetzt zum Unterbau der Kanzel Giovannis im Museo civico mit verwendeten, ursprünglich zur Komposition desselben Grabmals gehörigen Statuengruppen — darunter eine Allegorie der Stadt Pisa —, lassen ihn als einen nicht unbedeutenden Künstler erkennen, der von der herben Größe des Meisters noch manchen Zug bewahrt hat. Die übrige sienesische Schule, gleichfalls hauptsächlich in der Grabplastik tätig, ergab sich dagegen bald einer weichlichen, unmonumentalen Haltung. Das reiche Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo (1330), mit unzähligen kleinen Reliefs von puppenhafter Zierlichkeit, kennzeichnet wohl am besten diese Richtung der sienesischen Plastik.

— Aus Siena stammte auch *Lorenzo Maitani,* der Meister der Domfassade von Orvieto (vgl. Fig. 390), die unter seiner Leitung 1310—1321 etwa bis zur Galerie vollendet wurde. Auch der eigenartige Reliefschmuck der Fassade, der sich teppichartig um die Pfeiler zwischen den Portalen ausspannt, muß mit *Maitani* in Zusammenhang gebracht werden, obwohl sicher mehrere Hände daran gearbeitet haben. Die äußeren Pfeiler mit der Schöpfungsgeschichte (Fig. 437) und dem Jüngsten Gericht unterscheiden sich durch die naturalistische Bildung des aufsteigenden Rankenwerks, durch die eigenartig schlanken Typen und die Schönheit der Komposition merkbar von den Reliefs der beiden mittleren Pfeiler, welche in runden, von stilisierten Blattranken umgebenen Feldern die Könige und Richter Israels und Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi enthalten. Der ganze Reichtum der bildnerischen Ausschmückung hat ja nur in französischen Kathedralfassaden eine Analogie, weicht aber doch wieder durch die ganz malerische, aller architektonischen Gliederung spottende Art der Anordnung davon ab. Es fällt schwer, zu glauben, daß grade ein Architekt dies Werk geschaffen haben sollte, obwohl schon die früheste uns erhaltene Bauzeichnung der Orvietaner Fassade auch eine Andeutung des Skulpturenschmuckes gibt. So muß das Urteil über den Urheber dieser interessanten Reliefs in der Schwebe bleiben, bis die genauere Durchforschung der frühgotischen Skulptur in Frankreich vielleicht auch hier Licht bringt. Innerhalb der italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts steht das so umfangreiche und bedeutende Werk jedenfalls ganz vereinzelt, trotz gelegentlicher Anklänge an *Giovanni Pisano* (im „bethlehemischen Kindermord") und noch mehr an seinen Nachfolger, den schönheitsvollen *Andrea.*

Andrea[1]) di Ugolino da Pontedera, der dritte Hauptmeister der Pisaner Schule, nannte sich *Pisano,* um seines Lehrers Giovanni willen, mit dem er aber nicht verwandt war. Auch hat sich in Pisa von seinen Werken nichts erhalten, diese führen uns vielmehr nach Florenz, dessen Plastik durch *Andrea Pisano* zuerst sich gleichbedeutend neben die der älten Rivalin zu stellen vermochte. Die Bronzetür des Baptisteriums mit Reliefs aus der Geschichte des Stadtpatrons Johannes des Täufers ist Andreas Hauptwerk; er führte es 1330 bis 1336 aus und erneuerte damit zugleich unter Mitwirkung eines offenbar byzantinisch geschulten Bronzegießers aus Venedig die seit mehr als hundert Jahren in Italien der Vergessenheit anheimgefallene Kunst der Erzplastik. Sein Werk ist ein Muster strengen Stilgefühls und eines auf der Grundlage natürlichen Schönheitsempfindens fein durchgebildeten Geschmacks. Die beiden Türflügel zerfallen in sieben Reihen von je zwei Kassetten, in die wieder ein innerer Rahmen von der ungefähren Form eines gotischen Vierpasses hineingesetzt ist (Fig. 438). Die beiden untersten Kassettenreihen enthalten die allegorischen Gestalten der weltlichen und geistlichen Tugenden und bilden so eine Art von Sockel zu den historischen Bilderreihen. In diesen sind stets nur mit wenigen Figuren in möglichst knapper, aber psychologisch vertiefter Komposition die zwanzig Szenen aus dem Leben des Täufers dargestellt, von der Verkündigung an Zacharias bis zur Bestattung des Heiligen. Ohne die herbe Größe Giovanni Pisanos, aber auch ohne seine oft unklare Bewegtheit, selbst in dramatisch zugespitzten Momenten das schöne Gleichmaß der Stimmung und die feine Abgewogenheit der Komposition wahrend, von großer Anmut in der flüssigen Behandlung der Gestalten und Gewänder (Fig. 438) — so stehen diese Bronzereliefs als Muster ihrer Gattung künstlerisch sehr hoch und erscheinen wie ein Vorbote der künftigen Größe florentinischer Kunst. Man hat in ihnen oft den Einfluß *Giottos* verspüren wollen,

---

[1]) *A. Schmarsow,* Andrea Pisano. S.-A. aus den preuß. Jahrb., Bd. LXIII, und in „Festschrift f. d. kunsthist. Institut in Florenz". Leipzig 1897.

der an einem anderen Werke sicher mit *Andrea Pisano* zusammen gewirkt hat. Denn wie dieser nach dem Tode des Meisters sein Nachfolger als Architekt des Campanile (vgl. S. 358) wurde (1337—1342), so können auch die sechseckigen Marmorreliefs am unteren Geschosse, deren Entwurf dem *Giotto* zugeschrieben

Fig. 438 Begegnung Marias und Elisabeths
Relief von der Bronzetür des Andrea Pisano am Baptisterium zu Florenz

wird, kaum ohne die Mitwirkung Andreas entstanden sein. Während einige davon wie die Szenen aus dem Leben der ersten Menschen, allerdings völlig bildmäßig mit landschaftlich oder sonstwie perspektivisch ausgeführtem Hintergrunde gegeben sind und wohl am ehesten die Erfindung eines Malers verraten, sind andere, wie die Darstellung der Medizin, der Weberei, der Schiffahrt (Fig. 439), des Acker-

baus (Fig. 440) u. a. ganz in dem Geiste gedacht, der Andrea Pisanos Bronzereliefs beseelt, und können nur von ihm geschaffen sein. Auch die Anmut seiner Gestaltenbildung erscheint hier, wie in den Marmorfiguren eines Christus und einer hl. Reparata (im Florentiner Dommuseum) als Bürgschaft seines künstlerischen Anteils. — Die ganze Reihe der Campanilereliefs, welche auch inhaltlich als enzyklopädische Darstellung der Gewerbe, Künste, Wissenschaften usw. der Zeit großes Interesse beansprucht, ist später von untergeordneten Künstlern fortgesetzt und erst in der Zeit der Frührenaissance abgeschlossen worden.

Andrea Pisano starb 1349 als Dombaumeister zu Orvieto — der letzte große Gotiker Italiens. Denn die von seinen Söhnen *Nino* († 1368) und *Tommaso* in Pisa fortgesetzte Schule brachte nichts Bedeutendes mehr hervor; *Ninos* Madonnen (in S. Maria Novella zu Florenz, S. M. della Spina in Pisa u. a.) bilden den Typus Giovannis mehr ins Genremäßige um. Selbst in Florenz wirkte *Andreas* Kunst nicht nachhaltig genug, um den Sieg einer ganz anderen Richtung, die wir in jenen malerischen Reliefs Giottos am Campanile bereits vorbereitet fanden, hintanzuhalten. Ihr Hauptvertreter ist *Andrea Orcagna* († 1368), wiederum ein Künstler, der zunächst in der Geschichte der Malerei mit Ehren genannt werden muß. Er führte 1359 als Baumeister von Orsanmicchele (vgl. S. 363) auch das Altartabernakel daselbst aus, das ein wundertätiges Marienbild umschließt und mit Reliefs der Tugenden und Szenen aus dem Leben der Madonna geschmückt ist. Zierlichste Ornamentation und Inkrustierung mit buntem Marmor machen das Ganze zu einem glänzenden Dekorationswerk. Die Reliefs (Fig. 441) sind kastenartig eingetieft, zum Teil wieder mit Figuren überfüllt, malerisch bewegt und ohne die Strenge und Feinheit Andrea Pisanos; nur die würdevolle, noch vom Geiste Giottos beseelte Gestaltenbildung und mancher naturalistische Einzelzug verdienen Anerkennung. Im ganzen bedeutet dieses Werk *Orcagnas* eine Ablenkung der florentinischen Plastik von den natürlichen Gesetzen ihres Schaffens. Sein verwirrender Einfluß zeigt sich in den Arbeiten der Folgezeit, augenscheinlich noch gesteigert durch die Tätigkeit sienesischer Bildhauer in Florenz, wie des sog. *Agostino da Siena*, welchem u. a. die ganz malerisch-

Fig. 439 Die Schiffahrt
Relief am Campanile zu Florenz

Fig. 440 Der Ackerbau
Relief am Campanile zu Florenz

weichen Reliefs des Grabmals della Torre an Sa. Croce und am Campanile das Madonnenrelief über dem Eingang und einige Statuen der Nordseite angehören. Zum Teil arbeiteten die Bildhauer direkt nach den Zeichnungen von Malern, wie dies z. B. von den Medaillons der Tugenden an der Loggia de' Lanzi (1383—87) bezeugt ist. So erschöpfte sich die Kraft der Pisaner Schule in Toskana, um erst im 15. Jahrhundert unter ganz neuen Anregungen wiederaufzuleben.

Nach Oberitalien[1]) wurde unter Azzo Visconti, dem bedeutendsten Herrscher Mailands aus diesem Geschlecht, die pisanische Plastik durch *Giovanni di Balduccio da Pisa* übertragen, der 1330 den Marmorsarkophag des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio in Mailand vollendete, ein stattliches Werk von glücklichem Aufbau, aber ungleichmäßiger und meist allzu peinlicher Durchführung, die immerhin das technische Können des Künstlers in helles Licht setzt. Das prächtigste Denkmal dieser Mailänder Schule ist die Arca di S. Agostino, jetzt im Dom zu Pavia (1362—70), mit Statuen und Reliefs — im ganzen etwa 420 Köpfe — überladen, von sauberer Arbeit und im ganzen schlichter Empfindung, aber ohne Größe und feinere Belebung. Mitgearbeitet haben an diesen Werken offenbar schon Vertreter der eigentlichen oberitalienischen Lokalschule, der Bildhauer aus Campione, einem kleinen Flecken am Lago Maggiore; ihre Tätigkeit läßt sich bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen und hat außer Mailand insbesondere Bergamo, Monza und Verona zum Schauplatz. *Giovanni da Campione* arbeitete 1340 am Dom und 1351 und 1353 an S. Maria Maggiore in Bergamo, wo die Loggia über dem Nordportal den eigenartigen Schmuck einer Reiterstatue des S. Alessandro zwischen den Heiligen Barnabà und Projetticio trägt. In Verona, wo die ältesten Denkmäler dieser Epoche (Skulpturen an der Krypta von S. Zeno, Arca Dussaimi bei S. Pietro Martire) die Tätigkeit byzantinisch geschulter Steinmetzen bezeugen, ist die malerische Gruppe der Scaliger-Gräber, welche an der kleinen Kirche S. Maria antica mitten im Straßengewirr einen kleinen Kirchhof bildet, zum überwiegenden Teil gleich-

[1]) *A. G. Meyer,* Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen. Stuttgart 1893.

falls von den Campionesen ausgeführt. *Giovanni da Campione* arbeitete das zierlich als gotischer Freibau aufgerichtete Grabmal Mastinos II. (1329—51) und brachte wohl auch das an die Kirchenwand angelehnte Grab Cangrandes della Scala (1311—29) in seine jetzige Form; beidemal bekrönt die gewaffnete Reiterfigur des Verstorbenen den Aufbau. *Bonino da Campione* vollendete 1379 das Grabmal des Cansignorio della Scala (Fig. 442), das zugleich den Höhepunkt und den Verfall dieser Richtung bezeichnet. Denn es übertreibt die Höhenentwicklung und den Reichtum an Statuetten, Tabernakeln, Fialen usw. ganz im Sinne nordischer Gotik, die nirgend in Italien so uneingeschränkt zu Worte kommt, wie in

Fig. 441 Vermählung Mariä
Relief von Andrea Orcagna am Tabernakel in Orsanmicchele zu Florenz

diesen Denkmälern eines reisigen Rittergeschlechts. Der Gedanke des freistehenden Grabbaues mit der vollen Reiterfigur darauf behielt aber für Oberitalien bleibende, gewissermaßen nationale Geltung, auch da nach dem Sinken der Macht der Scaliger in Verona die Schule der Campionesen sich den neuen Sitzen fürstlicher Gewalt in Mailand, Padua und Venedig zuwandte. So ist auch an dem schwerfälligen Grabmonument des Bernabò Visconti (1354), jetzt im Castello zu Mailand, das wohl gleichfalls *Bonino da Campione* fertigte, die Reiterfigur die Hauptsache; sie steht hier unmittelbar auf dem Sarkophag und wird bezeichnenderweise von zwei allegorischen Figuren, Justitia und „Souraine" (= Souveränität!) begleitet, wie das Standbild Kaiser Ottos I. in Magdeburg (vgl. S. 230). — Nur bescheidene künstlerische Ausgestaltung erfuhr neben diesen Formen des Prachtgrabes für Heilige und Fürsten der einfache Typus des Sarkophaggrabes in schwerfälligen gotischen Formen, wovon sich zahlreiche Beispiele in Verona, Padua und Venedig erhalten haben. Doch regt sich

Fig. 442 Grabmal des Cansignorio della Scala zu Verona

auch hier in der meist recht lebensvoll charakterisierten, auf dem Sarkophag ruhenden Grabfigur ein kräftiges nordisches Empfinden für das Individuelle im

Gegensatz zu dem Idealismus der Pisaner Schule. — Zu besonders reicher Entfaltung ist, bis weit ins 15. Jahrhundert hinein, die gotische Plastik in Venedig[1]) gelangt. Angeblich sollen auch hier Giovanni und Andrea Pisano gearbeitet haben, und die Tradition ihrer Schule läßt sich wohl noch in manchen erhaltenen Werken nachweisen. Auch die Künstlerfamilie der *Massegne*, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts hier vornehmlich tätig war, steht unter solchen Einflüssen. Aber ihr großer Marmoraltar (1388) in S. Francesco zu Bologna gleicht im Aufbau völlig einem deutschen Holzschnitzwerk, und auch die einzelnen Gestalten haben in den ernsten Köpfen und dem idealen Schwung der Gewandung fast germanisches Gepräge. Von denselben Meistern rühren die tüchtigen Statuetten der Madonna und der Apostel auf den Chorschranken von S. Marco (1394) her.

Rom und Süditalien spielen in der Geschichte der gotischen Plastik nur eine untergeordnete Rolle. Nach Rom übertrug *Arnolfo di Cambio*, der 1285 das Tabernakel in S. Paolo fuori le Mura ausführte, die Pisaner Schulung, die sich bald mit der alteinheimischen Cosmatentechnik (vgl. S. 181) zu Werken von würdigem Gesamteindruck verband, an denen aber die Mitarbeit der Plastik neben Mosaik und Malerei erst an dritte Stelle tritt. Das Grabmal des Kardinals Consalvo († 1299) in S. Maria Maggiore, des Bischofs Durandus (1296) in S. Maria sopra Minerva verdienen als Beispiele genannt zu werden. Dasselbe Schema wurde unermüdlich wiederholt; die ruhende Gestalt des Toten und zwei vorhangziehende Engel blieben das Äußerste an figürlichem Schmuck. — Weit prächtiger, aber gleich schematisch und aus sich selbst heraus einer Entwicklung nicht fähig, tritt die Plastik in Neapel auf, dessen Kirchen mit prunkvollen Grabmonumenten der Angehörigen des Hauses Anjou und seiner reichen Vasallen überfüllt sind. Den Ton gab hier *Tino da Camaino* an, der zwischen 1325 und 1338 mehrere Grabmäler für die Anjou im Stile seines Heinrich-Monuments ausführte: der Sarkophag getragen von allegorischen Gestalten und das Ganze in eine reiche gotische Baldachinarchitektur hineingesetzt. Dieser Typus wird mit gedankenloser, nur auf prahlerische Überladung gerichteter Eintönigkeit immer wieder ausgeführt, oft zu einem förmlichen Kapellenbau entwickelt, während die figürlichen Bestandteile plump und unbelebt bleiben.

So erweist sich — abgesehen von der selbständigen, mehr nach dem germanischen Norden hin gravitierenden Bedeutung einiger oberitalienischer Städte — für die Geschichte der italienischen Plastik auch im 14. Jahrhundert Toskana als das lebenspendende Zentrum, von dem die übrigen Landschaften mehr oder minder ihre Kunst erhalten, und zugleich als das einzige Gebiet Italiens, in welchem eine kräftig fortschreitende Entwicklung wahrzunehmen ist; nacheinander übernehmen die bedeutendsten Städte — Pisa, Florenz, Siena — die Führung, und jede bringt darin ein ihrer Eigenart entsprechendes Moment zum Ausdruck. Wenn die entscheidende Geltung fortan bei Florenz bleibt, so steht dies im Zusammenhang mit den geistigen und künstlerischen Kräften, welche diese Stadt in der Malerei schon längst zur Lehrerin ganz Italiens gemacht haben.

Der Meister, welcher diese Herrscherstellung von Florenz begründete, war *Giotto di Bondone*,[2]) 1266 im Dörfchen Colle im Mugellotale geboren, und nach der gewöhnlichen Annahme ein Schüler *Cimabues*. Jedenfalls finden wir ihn schon früh zugleich mit diesem an den Malereien der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (vgl. S. 275) beschäftigt; von den Wandbildern im Langhause wird ihm

[1]) *H. v. d. Gabelentz*, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.

[2]) *H. Thode*, Giotto. Bielefeld u. Leipzig 1899. — *M. G. Zimmermann*, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I. Leipzig 1899.

außer einigen Darstellungen aus dem Alten Testament insbesondere die ganze Folge von Bildern aus dem Leben des hl. Franz zugeschrieben. — Die malerische Ausstattung der Hauptkirche des Franziskanerordens zu Assisi bildete in dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts so recht den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit von ganz Italien. Hier arbeiten neben dem Florentiner Cimabue und seinen Schülern andere in byzantinischer Weise schaffende Maler, wie *Jacopo Torriti* (vgl. S. 274), aber auch Vertreter jener vom byzantinischen Formalismus mehr unabhängigen Kunstübung in Rom, welche auf Grund der antik-altchristlichen Tradition im 12. und 13. Jahrhundert eine gewisse Selbständigkeit des Schaffens erreicht hatte (vgl. S. 273). In dem Maler von vier Deckenbildern der Oberkirche mit Darstellungen der Kirchenväter, die gar nichts Byzantinisches mehr an sich haben, in der sorgfältigen Ausführung der gebäudeartigen Thronsessel aber an römische Cosmatenarbeiten erinnern, will man jetzt den eigentlichen und unmittelbaren Lehrer *Giottos* erkennen. — Bedeutungsvoll für den jungen Künstler wurde vor allem, daß ihm gerade die Ausführung der 28 Bilder aus dem Leben des hl. Franziskus zufiel. Er fand sich hier vor eine Aufgabe gestellt, für deren Lösung ihm in früheren Kunstwerken so gut wie gar keine Muster oder sonstige Anhaltspunkte gegeben waren. Erst 1228 war Franz von Assisi, der große Apostel einer neuen, glaubensinnigen Frömmigkeit, heilig gesprochen worden, und erst 1261 war die Biographie des Heiligen von Bonaventura erschienen, welche alle vorhandenen Nachrichten über sein Leben zu einer poetisch empfundenen Erzählung verarbeitete; sie ist auch die Quelle für Giottos Wandbilder. Indem der Maler mit freier Kraft der Erfindung alle diese Erzählungen aus dem Leben und von den Wundertaten des Heiligen künstlerisch gestaltete, wurde er der Schöpfer des historisch-monumentalen Stils, dessen Geschichte in ununterbrochener Reihe von ihm zu den großen Wandmalern der Renaissance führt. Giotto ist in den früheren dieser Gemälde, die er im Alter von etwa 25 Jahren ausführte, noch nicht ganz frei von dem Einfluß *Cimabues* und der anderen älteren Künstler, die in S. Francesco gearbeitet haben; es ist auch sicher die monumentale Größe und der Zug leidenschaftlicher Empfindung in den Gestalten seines Florentiner Landsmannes gewesen, die ihn am meisten angeregt haben. Aber das Wesentliche und Schöpferische in seinen Werken ist doch zunächst die völlige Lossagung von der byzantinischen Tradition, die Cimabue noch sehr beherrscht, und die Gestaltung des Stoffes aus dem eigenen mächtigen Gefühlsleben heraus. Um dies zu können, mußte er sich eine neue, auf selbständige Beobachtung der Menschen gegründete Formensprache schaffen. Er gibt die feierlich ernsten, ja düsteren Typen der Byzantiner auf und stellt Menschen dar, die in Gesichts- und Körperbildung, in der Art sich zu bewegen und zu gestikulieren, endlich in der Tracht seinen italienischen Zeitgenossen nicht allzu unähnlich sind. Von jedem Realismus bleibt er dabei — gelegentliche Einzelzüge abgerechnet — mit vollem Bewußtsein der Aufgaben monumentaler Wandmalerei noch weit entfernt. Er gibt immer nur das Einfachste, Notwendigste in Bewegung und Handlung, konzentriert den Ausdruck möglichst in der Sprache der Augen und Hände, die bei ihm wunderbar belebt erscheinen, während der Versuch, auch in den Mienen des Antlitzes eine Erregung auszudrücken, ihn leicht zur Grimasse führt. Die Gewandung läßt er, soweit sie nicht der Körperhaltung folgt, gern in schweren, breiten Massen herabhängen. Mit der Aufgabe, die Verhältnisse des Raumes, in denen ein Vorgang sich abspielt, zu veranschaulichen, ringt er noch schwer. Meist begnügt er sich nach Art der ganzen mittelalterlichen Kunst mit Andeutungen, die er aber einheitlicher und verständlicher als irgend ein Künstler vor ihm zu geben weiß. Seine Gebäude sind nur Scheinarchitekturen, viel zu klein im Verhältnis zu den Menschen, aber ihr

wohlverstandener Aufbau verrät den geschulten Baumeister; ihre Dekoration ist in der Weise römischer Marmormosaiks oft sehr zierlich und geschmackvoll durchgeführt. Zuweilen gelingt es ihm auch mit seinen beschränkten Mitteln einen überaus anschaulichen und packenden Raumeindruck zu erzielen, wie in der „Weihnachtsmesse zu Greccio“, die er abweichend von der Legende in das Innere eines Kirchenchors verlegt, statt in Wald und Höhle. Denn das Landschaftliche steht ihm noch am meisten fern, trotzdem er auch hier über die kindlichen Schemata des Byzantinismus zuweilen wenigstens zu dem Versuch einer typisch richtigen Form fortschreitet (Fig. 443). Dies ganze Beiwerk der Szenerie wird mit künstlerischem Verständnis absichtlich zurückgehalten, denn das eigentliche Ziel von Giottos Kunst war der Mensch. Seine Beherrschung des Körperlichen und vor allem des Nackten ist noch mangelhaft, aber mit genialer Überzeugungskraft weiß er menschliches Empfinden und Handeln zu charakterisieren und darzustellen. Gern beschränkt er seine Szenen auf wenige Personen, stellt die Träger entgegengesetzter Empfindungen in dramatisch zugespitzter Aktion einander gegenüber oder gibt der Hauptperson einen Begleiter bei, welcher die Wirkung des Vorgangs auf den Beschauer ausdrückt (Fig. 443). Die Anordnung der Komposition, teils in strenger Symmetrie, teils mit Hervorhebung der Mitte, zuweilen in pyramidaler Zuspitzung, bleibt stets klar und übersichtlich und entspricht genau den inneren Erfordernissen des Vorgangs. Ein einheitlicher Gefühlsausdruck beherrscht die Szene, jede der dargestellten Personen nimmt auf ihre Weise an der Handlung teil, bloße Füllfiguren kommen kaum vor. Einzelne Gestalten, wie der zu den Vögeln redende Franziskus (Fig. 443), der durstig aus dem wunderbar durch das Gebet des Heiligen erschlossenen Quell trinkende Bauer, der die Beichte hörende Bruder, der an der Heilung des Kranken verzweifelnde Arzt, sind zu allen Zeiten als köstliche Probestücke von Giottos tiefblickender Menschenbeobachtung gepriesen worden. — So hat Giotto im großen wie im einzelnen und kleinen mit ruhiger Klarheit und Sicherheit schon in diesem Jugendwerk die Grundlinien jenes Stils der Wandmalerei gezogen, der auf ein Jahrhundert hinaus für die italienische Malerei bestimmend geblieben ist.

Fig. 443 St. Franziskus predigt den Vögeln
Fresko von Giotto in der Oberkirche zu Assisi

Den Wandbildern der Oberkirche in Assisi stehen — wohl auch zeitlich — nahe die Fresken Giottos in der Unterkirche daselbst, vor allem die Deckenbilder der Vierung mit Darstellungen der Franziskanergelübde der Armut (Fig. 444), der Keuschheit, des Gehorsams und einer Verklärung des Ordensstifters. Die Aufgabe des Künstlers war hier eine andere, weit weniger fruchtbare; es handelte sich um spröde Allegorien, und auch Giotto ist es schwer gefallen, die von seinen Auftraggebern vorgeschriebenen Themata mit künstlerischem Leben zu erfüllen. Am besten gelang ihm dies bei der „Armut“: er stellt in Anknüpfung an eine im Franziskanerorden schon früh verbreitete Legende dar, wie Christus die Armut mit Franz vermählt, eine unmittelbar verständliche und

Fig. 444 Vermählung des hl. Franziskus m t der Armut
Fresko von Giotto in der Unterkirche zu Assisi

packende Bildidee, in deren Veranschaulichung der Künstler mit Vorbedacht, wie auch bei den übrigen Allegorien, durch strenge Symmetrie und sorgfältige Anpassung der Komposition an die Raumverhältnisse des dreieckigen Gewölbefeldes, endlich durch eine besonders reiche und geschmackvolle Ausführung der ornamentalen Umrahmung auf eine dekorative teppichartige Wirkung hingearbeitet hat.

Zweifelhaft ist, ob — neben manchem anderen — auch die ausgezeichneten Fresken der Magdalenenkapelle an der Unterkirche von S. Francesco dem Meister selbst zugeschrieben werden dürfen; jedenfalls können sie dann erst nach jenem großen Werke entstanden gedacht werden, das als die eigentliche Meistertat *Giottos* gelten muß, den Wandgemälden der von Enrico Scrovegni, einem Paduaner Bürger, 1303 gestifteten Cappella dell' Arena zu Padua. Giotto

führte sie nach einem Aufenthalt in Rom (1298—1300) und in Florenz seit 1305 aus. In 40 Bildern ist an der Vorderseite des zur Chornische führenden hohen Spitzbogens und an den Langwänden des weitschiffigen Gotteshauses in drei Reihen übereinander das Leben Mariä und Christi geschildert, wozu noch an der westlichen Eingangswand eine Darstellung des „Jüngsten Gerichts" kommt, sowie unterhalb der Bilder an den Langwänden in einer gemalten Sockelarchitektur die grau in grau ausgeführten Gestalten der sieben Tugenden und

Fig. 445 Beweinung Christi
Fresko von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua

sieben Laster. Da auch das Tonnengewölbe der Decke mit Medaillons Christi und der Maria auf blauem, goldgesterntem Grunde, sowie die gesamte Ornamentation nach den Entwürfen des Meisters ausgeführt wurden, so muß das Innere einst einen wunderbar harmonischen Eindruck gemacht haben. Größer aber und ergreifender ist die sinnige Legende von Joachim und Anna, den Eltern der Maria, ist das Leben der Gottesmutter in seinen idyllischen und ernsten Szenen, ist endlich die Tragödie der Passion Christi selbst (Fig. 445) niemals geschildert worden, als in diesem Zyklus von Wandbildern. Leider sind gerade die Passionsszenen in der Ausführung, die offenbar durch Schüler erfolgte,

schwächer; nur die „Beweinung“ (Fig. 445) ist ganz von Giottos Hand. Der gewaltige Ausdruck leidenschaftlicher Klage wird hier und in der „Kreuzigung“ noch gesteigert durch die Schar geflügelter Engel, die, vom Himmel herabschwebend, daran teilnehmen.

Am abgeklärtesten erscheint Giottos Stil in den Fresken, welche er — vermutlich bald nach 1317 — in eigenen Kapellen der Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz ausführte. Erhalten — allerdings auch stark restauriert — sind davon nur die Bilder in den Kapellen Bardi und Peruzzi, welche wiederum die Hauptszenen aus dem Leben des hl. Franz, sowie je drei Darstellungen aus der Legende Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten enthalten

Fig. 446 Himmelfahrt des Evangelisten Johannes
Fresko von Giotto in der Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz

(Fig. 446). In diesen Kompositionen sind alle Schroffheiten und Härten überwunden, die Giottos Stil sonst wohl eigen sind, und der Meister verfügt frei über alle Mittel seiner Kunst; er vermag sich jetzt auch zu rein malerischer Schönheit zu erheben, wie in der wundervollen Darstellung des zum Himmel emporschwebenden Apostels (Fig. 446). Am kennzeichnendsten für seine reife Kunst auch in der fortgeschrittenen Bewältigung des Räumlichen ist wohl das Fresko mit dem „Gastmahl des Herodes“, das in großartiger Freiheit der Anordnung die Schlußmomente aus dem Leben des Täufers zu einheitlicher Komposition zusammenzieht.

Giottos künstlerische Tätigkeit erstreckte sich nach glaubwürdigen Nachrichten über ganz Italien, auch in Neapel, Rom, wie in Rimini, Ravenna, ja, wenn wir der Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers Glauben schenken wollen, selbst im päpstlichen Palaste zu Avignon hat er gearbeitet. Erhalten

hat sich von allen diesen Wandbildern fast nichts; auch die Zahl seiner Tafelbilder ist klein, es sind meist Darstellungen des Crucifixus oder der Madonna, ausgezeichnet durch dieselbe herbe Größe, wie seine Wandbilder. Zwei erhaltene Altarwerke (in der Sakristei der Peterskirche zu Rom und in S. Croce zu Florenz) zeigen aber, daß Giotto in Bildern geringeren Umfangs auch eine große Feinheit der Behandlung und des Kolorits zu entfalten wußte.

Die Schule *Giottos* († 1337) beherrschte ein Jahrhundert lang die italienische Malerei, ihre einzelnen Mitglieder aber waren an Technik und künstlerischer Bedeutung sehr verschieden. Der unmittelbare Nachfolger des Meisters in der

Fig. 447 Wunder des hl. Benedikt
Fresko von Spinello Aretino in S. Miniato bei Florenz

Leitung der Werkstatt, sein Pate *Taddeo Gaddi* († 1366), zeigt sich in seinem Hauptwerke, den Fresken aus dem Marienleben in der Cappella Baroncelli bei S. Croce, als ein geschickter, aber etwas trockener Nachahmer Giottos. Selbständiger sind *Maso di Banco*, von dem die Fresken der Kapelle S. Silvestro in S. Croce herrühren, und der sog. *Giottino* (di Maestro Stefano). Die folgende Generation wird dann von den Schülern Taddeo Gaddis gebildet, die nicht mehr ausschließlich aus Florenz stammen. Neben seinem Sohne *Agnolo Gaddi* und *Bernardo Daddi* treten besonders *Giovanni da Milano*, *Jacopo da Casentino* und der etwas spätere *Antonio Veneziano* hervor, die jeder aus seiner heimischen Kunstübung der Florentiner Wandmalerei neue Momente des Fortschritts zutrugen, deren Zusammenwirken allmählich die alte Strenge von Giottos Idealstil auflöste und ihn hinüberleitete in eine auf genauere Wirklichkeitstreue und reichere Einzel-

schilderung bedachte Richtung, die bereits die Kunst des neuen, des fünfzehnten Jahrhunderts vorbereitet. So faßte noch am Schlusse des vierzehnten der gewandte und tätige *Spinello Aretino* († 1410) das Können seiner Zeit in umfassenden Freskenzyklen zusammen, wie er sie in S. Miniato bei Florenz (aus dem Leben des hl. Benedikt, Fig. 447) in S. Caterina in Antella, in Arezzo und Siena ausführte.

Eine selbständige Stellung wahrte sich der ja auch als Architekt und Bildhauer ausgezeichnete *Andrea Orcagna* (vgl. S. 415), dessen Hauptwerk die Wandmalereien und das Altarbild der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu

Fig. 448 Mittelstück aus dem Fresko der Maestà von Simone di Martino im Pal. Pubblico zu Siena

Florenz sind. In großartigen, an die Schilderung Dantes anknüpfenden Kompositionen hat er hier das Jüngste Gericht, die Hölle und das Paradies dargestellt, auf der Altartafel Christus zwischen Heiligen, der dem knienden Apostel Petrus die Schlüssel, dem ebenfalls knienden Thomas von Aquino das Evangelienbuch überreicht. Orcagnas Gestalten sind vollkommener durchgebildet als diejenigen Giottos und übertreffen diese auch durch die Schönheit und Anmut der Köpfe, in denen sich das innere Empfindungsleben oft mit großer Zartheit ausdrückt.

Neben der florentinischen Schule *Giottos* wahrt sich die Malerschule von Siena[1]) auch im 14. Jahrhundert ihre alte Bedeutung. Sie geht nicht auf die epische Darstellung von Begebenheiten der heiligen Geschichte und der Legenden

[1]) Vgl. Arte antica Senese, herausgeg. von der Commissione di storia patria in Siena. Firenze 1904 f. und die S. 275 angeführte Literatur.

in umfassenden Zyklen von Wandbildern aus, sondern bringt vielmehr in gedankenreichen Allegorien, in Altarwerken und Tafelbildern ihr eigenartig zartes Schönheitsideal, ihre ergreifende Seelenmalerei und ihre Freude an zart-leuchtenden Farben und reichem Goldschmuck zum Ausdruck. In technischer Hinsicht basiert sie auf der byzantinischen Kunst und der Buchmalerei, der Gesinnung nach steht sie der Kölnischen Schule am nächsten. Ihr Hauptmeister, der Nachfolger *Duccios* (vgl. S. 275), ist *Simone di Martino* († 1344).[1] Der Palazzo Pubblico zu Siena enthält sein bedeutendstes Werk, das große Wandbild der thronenden Madonna mit Heiligen, die sog. „Maestà“ im Ratsaale (1315). Unter einem von den Schutzpatronen der Stadt gehaltenen Baldachin thront die Himmelskönigin, auf ihrem Schoße steht das Christuskind aufrecht. Kniende Engel bringen Rosenkörbe dar, zahlreiche Heilige umgeben wie eine himmlische Schutzwache die Gottesmutter (Fig. 448). Die Komposition ist feierlich symmetrisch, wie auf einem Altarbilde; die hohen, schlanken Gestalten zeigen eine Anmut und Schönheit, wie sie die auf ganz andere Ziele gerichtete florentinische Malerei des Trecento niemals erreicht hat. Aber die Madonnen des Simone di Martino repräsentieren nicht bloß in stiller Hoheit, sie sind auch von einem mädchenhaft zarten, innigen Empfindungsleben erfüllt. Das zeigt vor allem das von eigenem Reiz erfüllte Altarbild aus dem Dom zu Siena, die Verkündigung (jetzt in den Uffizien zu Florenz), das der Meister 1333 bereits unter Mithilfe seines Schwagers und Nachfolgers *Lippo Memmi* ausgeführt hat (Fig. 449). In dem erschreckten Zurücklehnen der Madonna im Sessel drückt sich eine innere Erschütterung aus, welche eine ganz neue Auffassung der so unzähligemale als mehr zeremonieller Vorgang dargestellten Szene bekundet. Der bekränzte Engel mit dem Ölzweig in der Hand ist eine Erscheinung von wahrhaft paradiesischer Schönheit. — Weniger ist diese zarte, empfindsame Kunst für die Ausführung großer Wandzyklen geeignet; doch gehören die Fresken aus dem Leben des hl. Martin in der Kapelle desselben zu Assisi zu den besten Werken Simones. Das höfisch-ritterliche Wesen des Trecento hat kaum jemals eine zutreffendere Schilderung gefunden, als in diesen Bildern aus dem Leben des ritterlichen Heiligen. Ein kleines Diptychon, wiederum mit der Verkündigung auf dem Außen-, mit Kreuzigung und Kreuzabnahme auf den Innenseiten, im Museum zu Antwerpen zeigt in interessanter Weise, trotz enger Verwandtschaft mit dem Uffizien-Bilde, wie *Simone* in seiner späteren Zeit durch die Berührung mit der florentinischen Malerei in Assisi nicht unwesentlich beeinflußt worden ist. Um so mehr bleibt zu bedauern, daß von den Arbeiten, die er, 1339 an den päpstlichen Hof in Avignon berufen, dort bis zu seinem Lebensende ausgeführt haben muß, sich nichts erhalten hat.

Als die bedeutendsten unter den Trecento-Malern in Siena müssen die Brüder *Pietro* und *Ambrogio Lorenzetti* betrachtet werden, deren chronologisch nicht sicher zu fixierende Tätigkeit sich bis in das dritte Viertel des Jahrhunderts erstreckt haben wird. Der allgemein bekanntere von ihnen ist der jüngere, *Ambrogio,* namentlich durch seinen 1337—40 ausgeführten Freskenzyklus im großen Saal des Palazzo Pubblico zu Siena, der in figurenreichen Schilderungen das „Gute Regiment“ und seine Segnungen, sowie andererseits die Folge der Tyrannei vorführt — dem Inhalt nach ziemlich öde Allegorien und steif in der Komposition, aber interessant durch die reisigen Gestalten geharnischter Reiter und eine Reihe trefflicher Porträtfiguren aus der Bürgerschaft von Siena. Der zarte Idealismus des sienesischen Malers kommt vor allem in den schönen Gestalten der Tugenden zur Geltung, welche die Personifikation der Kommune von Siena, einen thronen-

[1] *A. Gosche,* Simone Martini. Leipzig 1899.

Fig. 449 Verkündigung in der Uffiziengalerie zu Florenz
von Simone di Martino und Lippo Memmi

den Greis von riesenhaftem Wuchs, umgeben: die auf schwellendem Polster ruhende Figur des „Friedens" in lichtem, wallendem Gewande ist besonders berühmt. Es mischt sich hier ein Zug von der herben Tüchtigkeit *Giottos* — den die *Lorenzetti* augenscheinlich eifriger studiert haben als alle anderen Sienesen — in die

sonst noch halb von byzantinischen Traditionen abhängige Art der Behandlung. Worin aber diese sienesischen Maler selbst den großen florentinischen Meister übertreffen, das ist die Schönheit und der Glanz der Farbe und das echt malerische Wesen ihrer Auffassung. Eine so vollendete Raumdarstellung, wie sie *Pietro Lorenzetti* in seinen Fresken in S. Maria del Carmine zu Siena, die in Einzelheiten direkt Giotto kopieren, und in dem reizenden dreiteiligen Tafelbild mit der Geburt der Maria (in der Domopera zu Siena) gibt, hat kaum ein Florentiner des 14. Jahrhunderts erreicht. Auch seine Fresken aus dem Leben Christi in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi verraten den Einfluß Giottos, ohne Aufgabe der persönlichen Eigenart im Typus und Ausdruck. Ja in anderen seiner Werke, wie den kleinen Tafelbildern mit der Verkündigung und Geburt in Aix, wirkt Pietro noch ganz altertümlich durch die Manier, die Nebenfiguren in weit kleinerem Maßstabe zu zeichnen als die Hauptfigur. Immer aber ist es die fühlbare Wärme und Zartheit des Empfindens im Verein mit der liebevollen Ausführung und dem sanften Glanz des Kolorits, die seinen Tafelbildern — eine 1329 datierte Madonna in S. Ansano bei Siena, die Madonna von 1340 in den Uffizien, das Diptychon mit den Halbfiguren Christi und Mariä in Altenburg seien noch genannt — eine eigene Anziehungskraft verleiht.

Die späteren sienesischen Maler, *Andrea Vanni* (geb. 1322) und *Taddeo di Bartolo* († 1422) haben ihrer Schule die der florentinischen ebenbürtige Stellung nicht zu erhalten gewußt. Sie wiederholen schematisch die alten Typen und suchen ihr Heil in übertriebener Empfindsamkeit des Ausdrucks und reicher Anwendung von Goldschmuck bei der Ausführung.

Immerhin konnte die bedeutende Schule von Siena nicht ohne Rückwirkug auch auf die florentinische Malerei ihrer Zeit bleiben. Als ein Ergebnis derselben müssen wir die interessanten Fresken der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz auffassen. Um 1355 entstanden die wichtigsten unter den Decken- und Wandbildern dieses Raumes, des ehemaligen Kapitelsaals, an den beiden Hauptwänden Allegorien der die Menschheit über den wahren Glauben belehrenden und zur Seligkeit führenden Tätigkeit des Dominikanerordens. Links eine Reihe von 14 Frauengestalten, die Vertreterinnen der sieben freien Künste und anderer Wissenschaften, in einem reichgeschmückten gotischen Chorgestühl sitzend, zu ihren Füßen auf den Stufen je ein Repräsentant derselben aus der Geschichte; darüber auf einem hohen Thron der hl. Thomas von Aquino, umgeben von den Evangelisten, Aposteln und Propheten, zu seinen Füßen die drei Hauptketzer Sabellius, Arius und Averrhoës. Das ganze ist gemalte Scholastik, eine trockene Aneinanderreihung von begrifflichen Abstraktionen, ohne jeden Versuch, auch nur den Schein einer Aktion hineinzubringen, wie dies Giotto bei seinen Allegorien in Assisi unternommen hatte. Lebendiger wirkt das gegenüberliegende Bild, das dafür aber die strenge, künstlerische Einheit der Komposition vermissen läßt. Hier thronen als Tribunal für die Reinerhaltung des Glaubens, die in der Form der Inquisition eine Hauptaufgabe des Ordens bildete, Papst und Kaiser, umgeben von anderen Vertretern des geistlichen und weltlichen Regiments, vor einem Abbilde des Florentiner Doms; daneben ist mehrmals der hl. Dominikus dargestellt, wie er den Verstockten und Ungläubigen predigt und seine schwarzweißen Hunde (Domini canes, mit echt mönchischem Wortspiel) aussendet, um die Füchse zu töten. Darüber werden die Freuden des Weltlebens geschildert: Mädchen tanzen beim Klange des Dudelsacks einen Reigen, vornehme Hofleute sitzen müßig unter Bäumen, von denen Knaben Früchte pflücken (Fig. 450). Aber hart daran stößt der Beichtstuhl eines Dominikanermönchs und weist Dominikus die Gläubigen empor zur Himmelspforte, wo sie St. Petrus an der Spitze der Seligen willkommen heißt. Darüber schwebt Christus in der

Glorie, umgeben von Engelscharen. Die Vereinigung von starrer, gedankenhafter Allegorie mit liebevollem Eingehen auf die reale Erscheinungswelt erinnert in diesem Gemälde besonders deutlich an die Fresken *Ambrogio Lorenzettis* im Ratssaal zu Siena, während die ganze Formenbehandlung florentinischen Charakter trägt. Der Maler *Andrea da Firenze,* den man jetzt gewöhnlich als den Meister dieser Fresken betrachtet, muß jedenfalls eingehende sienesische Schulung erfahren haben.

In der Mitte zwischen Florenz und Siena steht auch jener bedeutende Freskenzyklus im Camposanto zu Pisa (vgl. S. 363), der, wahrscheinlich

Fig. 450 Die Freuden des Weltlebens
aus dem Fresko in der Spanischen Kapelle zu Florenz

mit den Darstellungen der Hölle, des Jüngsten Gerichts und dem sog. „Triumph des Todes“ seinen Anfang nahm. Er ist um die Mitte des Jahrhunderts von einem unbekannten Maler, möglicherweise einem Pisaner, geschaffen worden. Der Meister gehörte jedenfalls zu den bedeutendsten seiner Zeit. Die „Hölle“ ist am wenigsten gelungen, überdies fast ganz zerstört. Von großartigstem Ernst erfüllt ist das „Jüngste Gericht“; der Erlöser wendet sich, in der Mandorla thronend, nur den Verworfenen zu, mit erhobener Rechten den Fluch gegen sie aussprechend, an seiner anderen Seite aber thront, wie eine Bürgschaft der verzeihenden Liebe, die Madonna. Wundervoll ist die Gruppe der vier Engel, welche den Ruf zum Gericht ertönen lassen. — Noch größeren Ruhm genießt das anstoßende Wandbild, der „Triumph des Todes“. Ungefähr in demselben Sinne, wie auch nordische Darstellungen ihn bekunden, aber mit weit größerer Freiheit und Kühn-

heit stellt hier ein dichterisch begabter Meister die Vergänglichkeit alles Irdischen dar, zeigt uns den Tod als unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangengebüsch, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schoßhündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang und Saitenspiel, so daß man sich in jene heitere Gesellschaft des Decamerone von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängnis, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes (la morte) mit flatterndem schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sense, die zum vernichtenden Streiche ausholt

Fig 451 Der Tod
Fragment aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa

(Fig. 451). Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herren der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode verfallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Fig. 452). Hohe Felsen türmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herren und Damen hoch zu Roß eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Tiere, Unruhe ergreift die Meute und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halbverwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Bergabhang hinauf sieht man

andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpf böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischen Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder in der Spanischen Kapelle, mit denen andererseits die Übereinstimmung in der Gruppe der Weltfreudigen offenbare Verwandtschaft bezeugt; auch der allgemeine

Fig. 452 Gruppe der Bettler aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa

Geist der Darstellungen ist der gleiche. Und zwar spricht sich darin, hier wie dort, mag die Ausdrucksform auch zunächst durch die spezielle Morallehre des Dominikanerordens bestimmt sein, das tiefste Denken und Empfinden der Zeit weit eindringlicher aus, als in den reichbewegten Legendenerzählungen der florentinischen Maler. — Inhaltlich und der Auffassung nach verwandte Fresken finden sich aber auch in anderen Teilen Italiens; die Deckenbilder in S. Maria dell' Incoronata zu Neapel, mit ergreifenden Darstellungen der Sakramentshandlungen, gehören wenigstens sicher dem geistigen Umkreis der sienesischen Malerei an, mag auch ihre Ausführung durch einen heimischen Meister als möglich zugegeben werden.

So kann man in der Tat fragen, ob nicht die sienesische Kunst Geist und Stimmung ihres Zeitalters klarer zum Ausdruck bringt als ihre Nebenbuhlerin, die florentinische. Der offene Sieg aber gehörte, darüber kann gar kein Zweifel sein,

der letzteren. Das bekunden nicht bloß die weiteren Fresken im Camposanto, die auf Grund eines 1369 aufgestellten neuen Bemalungsprogramms ausgeführt, durchweg den historischen Stil der Giottoschule vertreten. Auch was sonst an Wand- und Tafelbildern im 14. Jahrhundert entstand, konnte sich dem Einflusse des großen florentinischen Meisters fast niemals ganz entziehen. Dies gilt besonders von den spärlichen Werken der Zeit in Umbrien und in der Mark Ancona, wohin *Allegretto Nuzi* aus Fabriano die Schulung des Taddeo Gaddi verpflanzte, die er eine Zeitlang in Florenz genossen hatte.

In ganz Oberitalien waren nur Padua, durch die Maler *Guariento* und *Giusto da Padova,*[1]) sowie Verona die Städte reicherer Kunsttätigkeit, und zwar dürfen die beiden hervorragendsten Maler der leztgenannten Stadt, die Hofkünstler des Cansignorio della Scala, *Altichiero da Zevio* und *Jacopo Avanzo*, in der Tat eine in hohem Grade selbständige und kunstgeschichtlich wichtige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.[2]) Ihre hervorragendsten Werke finden sich aber wieder in Padua: die Fresken in der Kapelle S. Felice an S. Antonio (1379) mit Darstellung einer figurenreichen Kreuzigung und Szenen aus dem Leben des Apostels Jakobus des Älteren, und die Wandbilder in der Kapelle S. Giorgio daselbst mit der Legende des hl. Georg, der hl. Katharina und der hl. Lucia. Diese Wandbilder schließen sich dem phantastisch-malerischen Stil an, den wir bereits in der oberitalienischen Plastik kennen gelernt haben. Sie sind mit reichem Architekturwerk angefüllt, das nicht mehr bloß, wie bei Giotto, in Andeutungen und als Hintergrund für die Gestalten gegeben wird, sondern mit diesen zusammen das Ganze der Komposition ausmacht. Die Gestalten und der Schauplatz sind nach einem einheitlichen Maßstabe dargestellt, erstere bewegen sich annähernd der Wirklichkeit entsprechend in den Gebäuden und Hallen, und nur durch eine möglichst durchsichtige, luftige Bildung der letzteren ist dem Bedürfnis nach übersichtlicher Veranschaulichung des Herganges Rechnung getragen. So ergibt sich innerhalb bestimmter Grenzen des Könnens eine malerische Einheit des Bildes, welche uns wie eine Vorbereitung auf den Realismus der Folgezeit anmutet. In der Durchbildung der Einzelheiten, insbesondere des Körpers, der Gebärdensprache, der Gewandung, stehen die Künstler hinter den toskanischen Malern zurück, aber sie übertreffen sie an genrehaftem Reichtum der Motive und der bunten Fülle des Gesamteindrucks; es ist — wenn auch noch immer in poetisch-märchenhaftem Gewande — die wirkliche Erscheinung des Lebens, die sie zu fassen und zu gestalten suchen. Ein Zug von jenem herben Realismus, der die gesamte Kunst Oberitaliens enger an die des Nordens knüpft, ist auch ihnen eigen. So tritt in ihren Werken das Moment der Überleitung zur folgenden Periode schärfer hervor als in Toskana, wo eine festbegründete ruhmvolle Schultradition dem Schaffen bestimmtere Normen und Vorschriften sicherte.

[1]) *J. v. Schlosser,* Giustos Fresken in Padua. Jahrb. der östr. Kunstsammlungen XVII. Wien 1896.

[2]) *P. Schubring,* Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898.

Verzeichnis der technischen Ausdrücke

Künstler-Verzeichnis

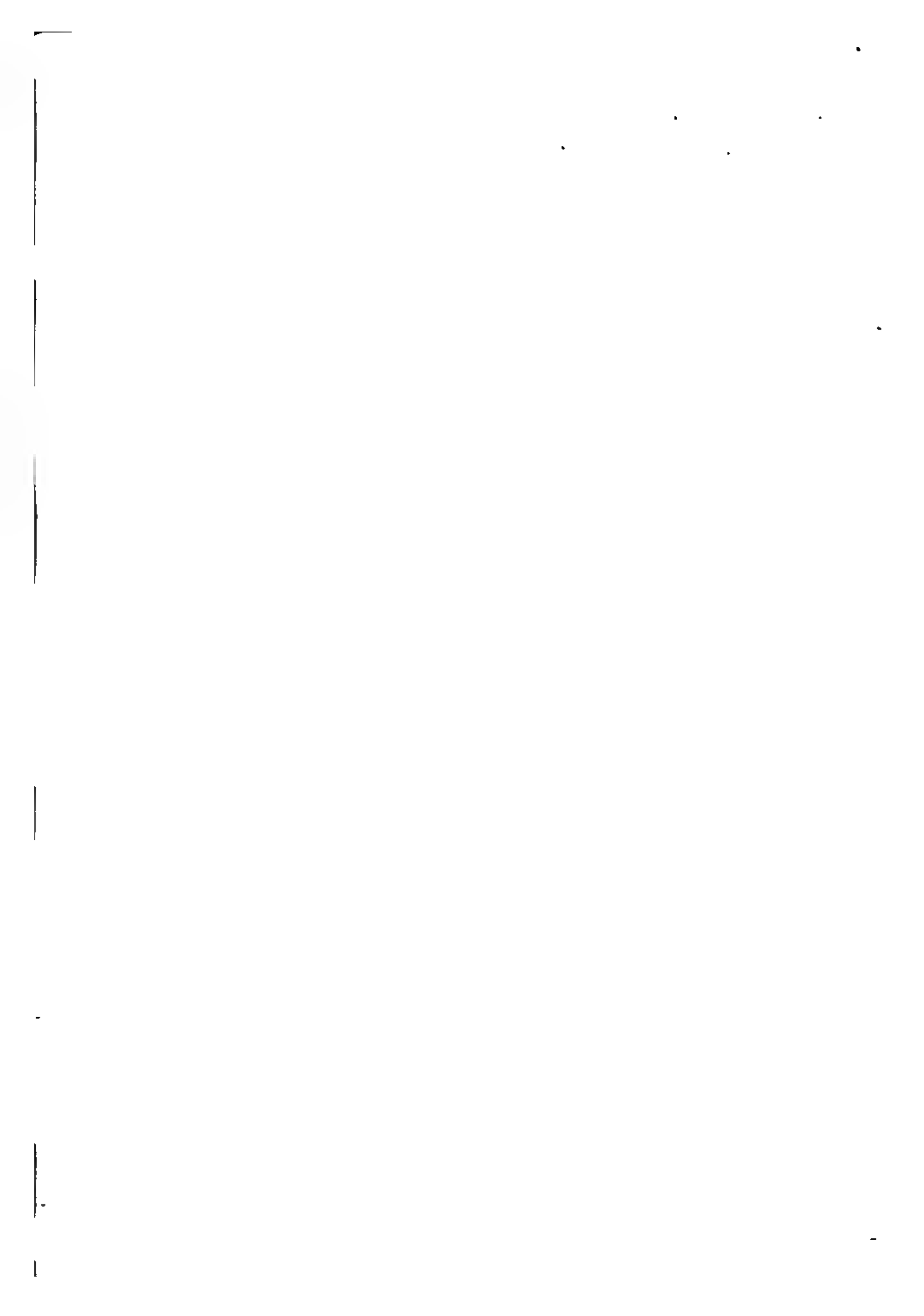
Verzeichnis der Illustrationen

Farbige Tafeln: Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197b, Titelbild — Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano in Rom S. 48 — Farbige Details aus der Alhambra in Granada S. 80 — Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden S. 240 — Fenster aus dem Straßburger Münster (um 1300) S. 392

Orts-Verzeichnis

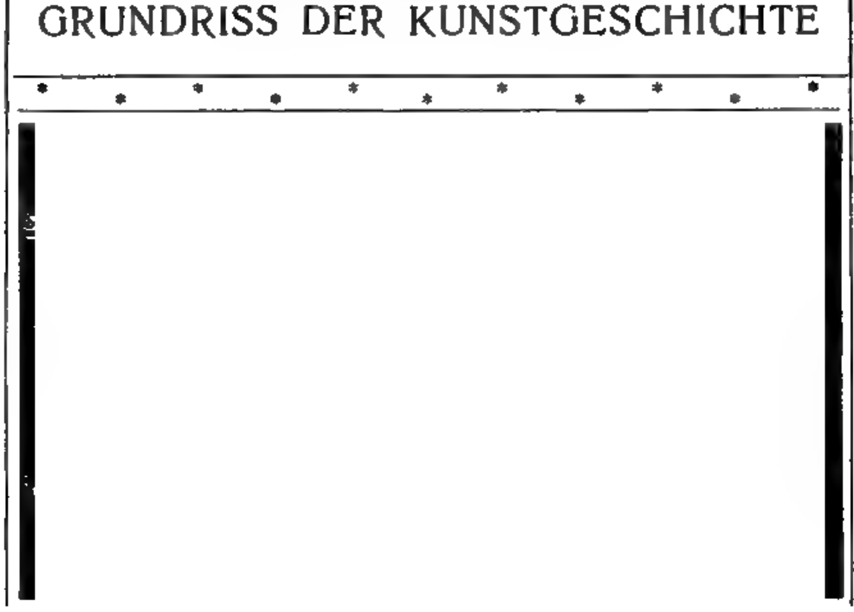
LÜBKE-SEMRAU

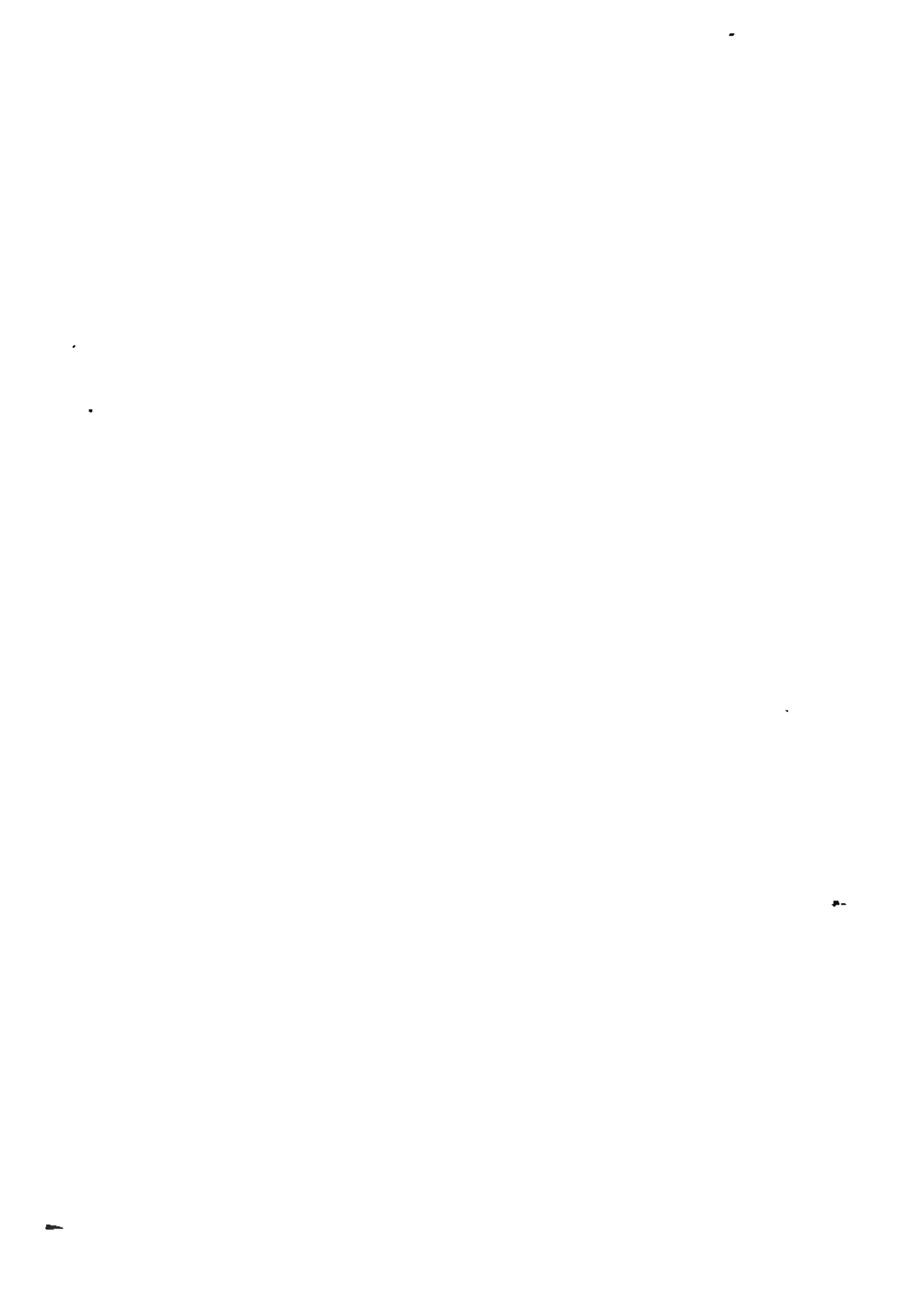
GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE



LÜBKE-SEMRAU
GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE




LÜBKE-SEMRAU
GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE



Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart

